HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Dem ernst-fröhlichen
fräulein Fritzi Mann
who knows her own mind.
September 1925

Guido Adler

Aus der Tristanzeit.

Richard Wagner

ML
410
.W131
A34
1904

Richard Wagner

Vorlesungen

gehalten an der Universität zu Wien

von

Guido Adler

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1904

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort.

Dem Rate und Wunsche von Freunden und Hörern nachkommend, veröffentliche ich die 1903/4 an der Wiener Universität gehaltenen Vorträge über Richard Wagner, die sich zur Aufgabe gestellt haben, das Wirken und Leben dieses Meisters in streng historischer Weise zu würdigen. Sie sind die Frucht dreißigjähriger Denkarbeit, der Niederschlag von Gefühlsevolutionen vergangener Zeiten. Daß ich an der Wagnerliteratur nicht achtlos vorübergegangen bin, bedarf wohl nicht der Hervorhebung; dies ist nicht nur Recht, sondern auch Pflicht des Vortragenden. Ich habe mich dort angeschlossen, wo Übereinstimmung der Anschauungen herrscht. Über diese Literatur sei eine Besprechung an anderer Stelle vorbehalten. So selbständig ich den Stoff auch zu behandeln bestrebt war, so mußte doch die Literatur über diesen Gegenstand zusammengefaßt werden. Wo immer möglich, kam Wagner selbst zu Wort, in der Voraussetzung und in der Erkenntnis, daß es von größtem Interesse und von Bedeutung ist, ihn selbst zu hören. Seine Aussprüche sind entweder genau oder nur auszugsweise angeführt. Die Kenntnis der künstlerischen Hauptwerke des Meisters wird vorausgesetzt. Lebende Persönlichkeiten und ihre Beziehungen zu Wagner sind tunlichst außer acht gelassen, um dem Geschichtsbilde jede persönliche Färbung zu benehmen. Desgleichen werden entgegengesetzte Ansichten nur dann angeführt, wenn sie ob ihrer Verbreitung die historische Gerechtigkeit besonders gegenüber anderen Kunsterscheinungen gefährden; dabei vermied ich grundsätzlich jede persönliche Polemik. Die Untersuchungen sind ausschließlich im Dienste der Kunst und ihrer Wissenschaft angestellt und betrieben.

Manches, was nur angedeutet ist, könnte und sollte weiter ausgeführt werden. Über einzelne Sätze könnten ganze Abhandlungen geschrieben werden. Die Vorträge hatten ihre natürlichen Schranken, ein Umstand, der dem Buche in anderer Beziehung wohl zugute kam.

Die ungleiche Länge der Vorträge erklärt sich aus der verschiedenen Zahl der in den Kollegien gegebenen Beispiele, die hier aus räumlichen Rücksichten beschränkt werden mußten. Die Vorträge sind auch für solche eingerichtet, welche die Musikbeispiele nicht lesen können und die Teile über Motivik übergehen wollen. Das den Plan der Vorlesungen darlegende Inhaltsverzeichnis gibt hiezu die Handhabe. Die im Anhange folgende Zeittafel stellt die wichtigeren Momente vom Leben und Wirken Wagners mit gleichzeitigen und vorausgegangenen kunsthistorischen Daten in Korrelation. Die Publikation hätte ihre Aufgabe dann erfüllt, wenn sie die dauernde Grundlage für die historische Würdigung des Meisters bliebe.

Wien, Oktober 1904.

Guido Adler.

Inhalt.

Seite

Bildnis des Meisters (aus der „Tristan"-Zeit) III

Vorwort V

I. Plan und Haltung der Vorlesungen. Ins Wesen seiner Kunst. Wagner als Künstler, Denker, Dichter, Dichterkomponist, Dramatiker, Schriftsteller und Mensch. Schwergewicht in der Musik. Zwei Mittel: 1) Ergründung des Kunstwerkes, als Ausfluß des Höchstpersönlichen; 2) Zusammenhang mit dem Vorangegangenen und den Zeitgenossen. Gleiche Grundbestrebungen mit den Tendenzen der Renaissance: Die Entdeckung des Menschen, bei Wagner das „Reinmenschliche". Ein Hauptergebnis der Hochrenaissance: „dramma per musica". Wagners Irrtum über die erste Oper. Stilo rappresentativo (dramatisch, darstellend). Zwei Richtungen in der Oper: 1) Emotionalismus, eigentliche Dramatiker; 2) Formalismus mit Wohlbehagen. Mittelweg. Das griechische Ideal schwebt dem Florentiner Kreis vor und Wagner wollte ähnliche Bedingungen schaffen. Zusammengehörigkeit und Vereinigung der Künste bei den Gründern der Oper und bei Wagner. Übereinstimmung der Prinzipien. Wagner als Künstler der Renaissance 1

II. Wagner als Romantiker. Der Stoff der romantischen Dichtung. Kunstanschauungen der Romantiker in Übereinstimmung mit Wagner. Progressive Universalpoesie. Sehnsucht nach lebendiger Poesie und poetischem Leben. Verdichten der im Leben herumirrenden Gefühle, Verdichtung der Hauptmotive der Handlung. Die Dichtung geht in Musik über. Gefühlsverständnis. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Auflösung der Musik in ihre Elemente. Emotionalismus über Formalismus. Anschluß und Verhältnis der Romantiker der Tonkunst zu den klassischen Komponisten. Das Wunderbare. Mythos, Sage, Märchen. Natur und Naturkräfte. Das Wunder. Symbolik. Erweiterung des geistigen Horizontes der Musiker. Musiker als Schriftsteller. Zurücksetzung der Theorie. Kampf gegen Unpoesie. Kunstwerk lebendig dargestellte

Seite

Religion. Religiöse und Tanzmusik. Gegen die frömmelnde Richtung in der Romantik. Wagners Opern höchste Blüte der Romantik. Erlösungsideen. Nationalismus. Deutschtum . . . 9

III. Jugend und Jugendwerke: Das Drama, in dem sich Wort und Ton vereinigen, das Ideal Wagners. Schäferspiel im 13. Lebensjahr, Dichtung und Musik gleichzeitig konzipiert. Das Theater der natürliche Boden für Wagner. In der Familie Neigung zum Theater. Der Knabe. Leipzig und Dresden. Autodidakt. „Nie zufriedener Geist, der stets auf Neues sinnt". Patriot. Verirrungen. Jedes der Jugendwerke bis zum 30. Jahr zeigt die Beeinflussung eines oder des anderen Meisters der italienischen, französischen und deutschen Opernschule. Stellung zu Beethovens Musik. Die Instrumentalwerke der Jugend. Schnurren der jungen Romantiker. Die dramatischen Versuche Wagners frei von solchen Willkürlichkeiten. „Die Hochzeit" 22

IV. „Die Feen". „Das Liebesverbot". Gründe zur Erklärung des Sprunges von den „Feen" zum „Liebesverbot". Lebensgenuß und Sinnenlust. Strebt nach Theatererfolgen. Theaterpraxis, Anstellungen. Sorgfalt und Energie beim Einstudieren. Dramatischer Vortrag. Wilhelmine Schröder-Devrient. Das Mimische in der Kunst Wagners 33

V. „Rienzi": als Oper, als Drama; Musik; neue Partiturausgabe. Paris: Theaterleistungen; Gründe der Reise; Erkenntnis der Eigenart Wagners; Läuterungsprozeß; Conservatoire; Melos eines Symphoniesatzes; Freunde. Faustouvertüre 47

VI. „Der fliegende Holländer": Heine; Seefahrt; Sehnsucht nach der Heimat; Eigenart; Sage; Mitleid und Erlösung; dramatische Ballade; Gewebe der Hauptthemen; Motive, historisch; Volksweise; Szenenteilung; Formen, historisch und theoretisch; die wirkungsvollsten Stellen; Orchester; Ouvertüre; Übergang zu folgenden Opern. Periodisierung (drei Perioden). Rückkehr in die Heimat. Dresden. Anstellung. Kleinere Kompositionen, Arbeiten und Einrichtungen: Glucks „Iphigenie in Aulis"; Beethovens „Neunte Symphonie" (Programm); Palestrinas „Stabat mater"; das „Liebesmahl der Apostel" 57

VII. „Tannhäuser": Quellen. Urstoff der Sagen. Allmähliche Abwendung von historischen Stoffen („Die Sarazenin" u. a.). Daten. Die deutsche Altertumsforschung. Vorlagen. Verschiedene Schlüsse der Oper. Die Gegensätze und die Peripetie des Dramas. Ausgestaltung der Melodie, Verwendung von übernommenen Formen. Der musikdramatische Stil. Die Finales. Übergänge zwischen „extremen Stimmungen"; ihre Technik in der deutschen, französ-

Seite

sischen und italienischen Oper. Neue Kompositionstechnik organisch aus der alten hervorgehend. Ouvertüre mit dem Grundgedanken der Oper. Die Pariser und Münchener Bearbeitung. Motivik. Harmonische und instrumentale Behandlung. Mittlere Stellung von „Tannhäuser" und „Lohengrin" unter den Opern Wagners 77

VIII. „Lohengrin": Behandlung der Sage. Höchstpersönliche Belebung des Stoffes. Grundmotiv der Handlung. Das Wunderbare. Vorspiel. Chor. Dichtung und Musik, völliges Ineinandergreifen, Kongruenz. Das Orchester. Koloristisch und harmonisch . . . 97

IX. „Lohengrin" (Fortsetzung). Thematik der Symphonie und Kammermusik gegenüber der Motivik im Musikdrama. Poetische Umdeutungen der Motive. Haupt- und Nebenmotive. Formale Behandlung. Dialogszenen. Szenenfolge. Finale. Dramatisches Rezitativ. Dramatische Melodie. Die Sprache. Musikalische Rücksichten. In der Kunst ist Wagner organischer Fortbildner 108

X. Stellung zur Revolution. Unklarheit der Absichten. Reform oder Revolution. Abneigung gegen Politik. Beteiligung an der Revolution. Revolutionär zugunsten des Theaters. Die überkommene „lügenhafte" Kunst. „Kunst und Revolution". Entwürfe: „Siegfrieds Tod"; „Friedrich Rotbart". „Die Wibelungen". „Der Nibelungen Mythus". Das historische Drama. Flucht. Paris. Zürich. „Wieland der Schmied". Ausschaltung aus dem deutschen Kunstleben. Periode der schriftstellerischen Arbeiten. Charakter Wagners 119

XI. Stil und Charakter seiner Schriften. Anlage seiner Abhandlungen von 1849—1851. Historische Irrtümer. „Das Kunstwerk der Zukunft". „Oper und Drama". „Kunst und Klima" und kleinere Schriften. Kunst und Leben, Kunst und Natur, Kunst und Religion, Kunst und Kultur, Kunst und Mensch. Der Maßstab des „Ring des Nibelungen" bei Aufstellung der Theorien. Gattungsbezeichnung der Oper. Das Gesamtkunstwerk. Frage des Unterschiedes von der Oper 141

XII. Wagners Schriften (Fortsetzung): Verhältnis des Kunstwerkes zu den theoretischen Aufstellungen Verinnerlichung des Gehaltes. Das Rein-Menschliche. Deutsch und international. Die durchkomponierte Oper. Die toten Punkte derselben. Die Grundthese in „Oper und Drama". Vereinigung dichterischer und musikalischer Fähigkeiten. Dichtung und Musik. Die Einzelkünste. Historische Irrtümer, ästhetische Auffassungen. Das Schöne und das Erhabene. Das Bildliche im Musikdrama. Vers- u. Orchestermelodie. Die Sprache. Patriarchalische (absolute) und dramatische Melodie. Arten der Gesangsbehandlung. Dichterisch-musikalische Form. . 153

Seite

XIII. Wagners Schriften (Fortsetzung): Der Dialog. Der Monolog. Mangel der Deutlichkeit. Versuche zur Abstellung der Unzukömmlichkeiten. Das Orchester. Das Motiv. Ensemble und Chor. Angriffe auf die „historische Oper" und Meyerbeer. „Das Judentum in der Musik". Schlußbetrachtungen über die schriftstellerische Tätigkeit Wagners 173

XIV. Die vier letzten Werke können in verschiedener Zeitfolge geordnet werden. „Siegfrieds Tod" und die Entstehung des „Ring des Nibelungen". Verhältnis zu anderen Werken Wagners und zu verschiedenen Bearbeitungen des Stoffes. Grundidee. Fluch des Goldes und Macht der Liebe. Tragik. Siegfried und das Wotandrama. Die Götter und die Personen der Handlung. „Gedicht meines Lebens". 191

XV. „Ring des Nibelungen" (Fortsetzung): Verteilung des Stoffes; Sprache; Verhältnis des gesungenen und gesprochenen Dramas; neue Weise; Koloristik; Formgebung; Aufbau der Szenen; Verhältnis von Diktion u. Musik; Gesangsbehandlung; abgeschlossene Formen; musikdramatische Gebilde; musikalische Charakterisierung der Personen; „vorsichtige Anlage der Partitur" 206

XVI. „Ring des Nibelungen" (Fortsetzung): Instrumentation; Verdeckung des Orchesters; Naturschilderung; musikalische und tonpoetische Durcharbeitung. Die Variationentechnik in Kammer- und Symphoniemusik im Verhältnis zur motivischen Behandlung im Musikdrama. Arten der Motivik 227

XVII. Biographisches. Unterbrechung der Komposition des „Siegfried". „Tristan und Isolde": Daten. Familie Wesendonk. Fünf Lieder der Mathilde Wesendonk. Die Tristanatmosphäre. Alles ist nach innen verlegt. Der Trank. 242

XVIII. Zusammenhang der Werke mit der Vergangenheit und mit den Strömungen der Zeit. Frage des Einflusses und der Abhängigkeit Wagners von Feuerbach und Schopenhauer: im allgemeinen und im „Tristan". Grundidee des „Tristan". Liebes- und Todessehnsucht, Auffassung. Spiel mit „Tag und Nacht." Affirmation und Negation. Liebe und Haß. Marke. Das Hauptmotiv. Die Motivik 254

XIX. „Tristan" (Fortsetzung): die künstlerische Behandlung; das Orchester; Formungen; dramatisches Melos; Tonalität, Rhythmik, Harmonik. Biographisches. 268

XX. „Die Meistersinger von Nürnberg": Entstehung; Anlage; Vertiefung des Charakters von Hans Sachs; die Resignation; Lortzings „Hans Sachs"; andere Einflüsse und Vorlagen; Romantik und Realismus; das Archaistische; Humor und Ironie;

Seite

die Charaktere des Dramas; Dichtung und Musik; Sprache; höchste Vollkommenheit des Wagnerschen Musikdramas 281

XXI. „Meistersinger" (Fortsetzung): Dialog; Ensemble; Chor; Tonalität; Polyphonie. Die beiden Hauptarten musikdramatischer Arbeit. Instrumentalmittel. Das Vorspiel. Symphonische Musik. Motivik. Als Festoper der Deutschen. Biographisches 294

XXII. „Parsifal": Entstehung; Zusammenhang mit vorausgegangenen Entwürfen anderer Werke; Mythe, Legende, Symbolik, Mystik, Reliquienkult, Mirakelwesen, Magie; das Wunder. Das Animalische im Gegensatz zum gemütvoll Sinnigen. Gral. Grundidee: Entsagung und Mitleid. Verhältnis zu den Quellen. Amfortas zu Parsifal. Askese. Caritas. Hyperromantik. Kundry, Zusammenlegspiel. Klingsor im Gegensatz zu Parsifal. Die Blumenmädchen. Künstlerische Verbindung des Getrennten durch die Musik. Das Bildnerische, Malerische. Verwandtschaft mit Liszti-scher Musik. Archaisierende Züge. Erfindung und stilistische Behandlung 308

XXIII. „Parsifal" (Fortsetzung): Die Chöre; die Formungen; Diktion; Dialog; Melodik; Koloristik; Ökonomie; die instrumentalen Vorspiele; die Motivik. Das Bühnenweihfestspiel. Die Bayreuther Aufführungen. Die Bayreuther Schule. Wagner gegen die „Monumentalisierung" der Kunst 325

XXIV. Wagners Kunst als Beitrag zur Durchsetzung des Rein-Menschlichen. Andere Mittel zur Erreichung dieses Zieles: Ideen zur Regeneration der Menschheit. Der bessere Teil: Seine Kunstwerke. Stellung zu den Klassikern. Vereinigung dichterischer und musikalischer Anlagen; Grenzen der Betätigung. Wagner als Teilerscheinung in der Oper und in der Kultur des 19. Jahrhunderts. Einfluß auf Zeitgenossen und Nachwelt. Schlußwort 337

Zeittafel 352

Register 362

Verzeichnis der Abkürzungen.

I, 1 = Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, zweite (Volks-) Ausgabe, Band I, Seite 1 usw.

E. H. = Briefe von Wagner an Emil Heckel.

E. W. = " " " " Eliza Wille.

Kl. A. S. 1, 1, 1 = Klavierauszug Seite 1, System 1, Takt 1 usw.

L = Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (2. Auflage).

M. W. = Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter u. Briefe.

O. W. = Briefe von Wagner an Otto Wesendonk.

P. S. 1, 1, 1 = Partitur Seite 1, System 1, Takt 1 usw.

R. = Briefe von Wagner an August Röckel.

U. = " " " " Uhlig, Fischer und Heine.

I.

Am 13. Februar dieses Jahres (1903) waren es zwanzig Jahre, daß Richard Wagner gestorben ist, im siebzigsten Jahre seines Lebens. Bis zum letzten Augenblicke in rastloser Tätigkeit verbracht, von Ereignissen, Kämpfen und Schicksalen erfüllt, liegt es abgeschlossen vor uns. Der Zeitraum von dem Tode Wagners bis zu unseren Tagen ist so groß, daß man wohl jetzt den Versuch machen kann, sich ein historisches Urteil über diese in ihrer Art einzige Kunsterscheinung zu bilden.

Heute ist der Kampf um Wagners Kunst beendigt, sie hat gesiegt. Wir haben nicht für sie zu sprechen, noch weniger gegen sie, sondern über sie. Wagners Kunst bedarf nicht mehr der Verteidigung; sie steht über den Angriffen. Wir haben uns Rechenschaft zu geben über ihr Entstehen, ihren Werdegang, ihre Vervollkommnung und ihren Einfluß auf Zeitgenossen und Nachwelt. Mit Lust, Freude und Teilnahme wollen wir ihr folgen. Denn „Lust, Freude und Teilnahme an den Dingen", sagt Goethe, „ist das einzig Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur" (Brief an Schiller vom 14. Juni 1796). Wir wollen nicht eitel Ding betreiben, wir wollen uns von krankhaftem Überschwang ebenso frei halten wie von nörgelnder Verkleinerung.

Wir wollen Wagner als Künstler beurteilen, bei aller Erfassung der Gesamterscheinung das Schwergewicht auf die Musik legen; denn aus ihrem Geiste wurde das Drama Wagners geboren, wie er selbst sagt (Brief vom 17. Januar 1849 an Baron Wiedenfeld nach Vollendung des „Lohengrin"): „Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpf-

lichsten Reichtums der Musik ausgehend, das größte Kunstwerk, nämlich das Drama will." „Der Musik will ich als meines guten Engels gedenken, der mich als Künstler bewahrte, ja in Wahrheit erst zum Künstler machte". „Diesen Geist der Musik kann ich nicht anders fassen, als in der Liebe" (IV, 263/4). Die Musik erklärt er als „die erlösende und verwirklichende neue Sprache, in welcher der Dichter den tiefsten Inhalt seiner Absicht am überzeugendsten kundtun kann" (IV, 100). Wie er auch in einer seiner Bayreuther Ansprachen sagte: „Ich baue vor allem auf den Geist der deutschen Musik". Wir wollen den inneren Zusammenhang im Schaffen Wagners zu erkennen suchen. Um dies zu erreichen, müssen vorerst seine Beziehungen zu dem Vorangegangenen erörtert werden. Des weiteren soll seine Stellung in der Kulturgeschichte, in der Entwicklung des Menschengeistes und speziell in der Musikgeschichte betrachtet werden.

Erwarten Sie nicht zu viel! Denn abgesehen davon, daß bei einer beschränkten Zahl von Vorträgen über einen so großen Stoff die Wahl des zu Behandelnden nur auf Grund sorgfältiger Ausscheidung getroffen werden kann, soll das Thema nicht von vornherein auf jenes Gebiet übergeführt werden, welches in der Wagner-Literatur der letzten zwanzig Jahre immer mehr und mehr beackert wird. Eine gewisse Partei, die sich von den alten kunstbegeisterten Wagnerianern gar sehr unterscheidet und die ich als „Wagneriten" bezeichnen möchte, zieht heute Wagner nicht so sehr als Künstler in Betracht, sondern mehr als Regenerator, als Reformator, als Religionsstifter, als Philosophen, als Politiker.

Unsere Hauptaufgabe ist es, Wagner als Künstler im allgemeinen, als Denker und Dichter, als Dichterkomponisten, als Dramatiker oder sagen wir schlicht und schlechtweg als Opernkomponisten zu betrachten. Daß dabei seine Tätigkeit als Schriftsteller, speziell als Kunstschriftsteller herangezogen, seine kunstkritischen Ansichten bei der Erörterung der einschlägigen Fragen zu Rate gezogen werden müssen, ergibt sich von selbst. Hier wird Gelegenheit sein, die kritische Sonde anzulegen, und unbeschadet einer innig teilnahmsvollen Be-

trachtung der Werke Wagners aus seiner Reifezeit soll der hierbei anzulegende Maßstab nicht auch auf die vorangegangenen Werke der Opernliteratur angelegt werden, wie dies Wagner selbst tat und dadurch zu mancher irrtümlichen und irreführenden Behauptung und Schlußfolgerung gelangte, und wie es in noch krasserer Weise in der Wagnerliteratur unserer Tage zum Schaden der Kunst gehandhabt wird.

Der Künstler Wagner soll en face betrachtet werden. Die religiöse, soziale und philosophische Seite seiner künstlerischen Tätigkeit kommt dabei nur soweit in Betracht, als sie der Physiognomik seines künstlerischen Antlitzes einen gewissen Ausdruck verleiht, gerade so wie seine Eigenschaften als Mensch und Charakter. Das Hauptziel ist: in das innerste Wesen der Wagnerischen Kunst einzudringen. Dies wird durch zwei Mittel ermöglicht: Erstens durch dasjenige, was sich uns durch Ergründung des Kunstwerkes selbst mitteilt, durch die möglichst tiefe Erfassung der Werke als Ausfluß des Höchstpersönlichen des Künstlers und zweitens durch die Aufdeckung des Zusammenhanges seiner Kunst mit dem Vorangegangenen. Im logischen Entwicklungsgang der Betrachtungen ist die letztere Frage vorerst zu erörtern.

Wagner steht als Opernkomponist im Rahmen der Kultur- und Kunstepoche der Renaissance. Die Grundbestrebungen, die bei Wagner hervortreten, decken sich mehr oder weniger mit jenen der Gründer dieser Kulturepoche im allgemeinen und der Vertreter der Hochrenaissance im musikalischen Drama im besonderen. Man möge noch so sehr dagegen eifern; die Tatsachen sind unwiderleglich. So verschieden auch in den einzelnen Perioden der Renaissance ihre Tendenzen sich zur Geltung zu bringen vermochten, so mannigfach und abwechslungsreich auch die Produkte sein mögen, die aus und in ihr hervorgingen — gewisse Züge sind ihnen allen gemein. Die Entdeckung des Menschen, welche Burkhard, der tiefe Kenner der Renaissance als ein Hauptbestreben derselben bezeichnet, tritt in Wagners Kunstwerk in herrlich verklärter Weise als Suchen nach dem Reinmenschlichen hervor. Darauf richtet er

sein Hauptaugenmerk, danach wählt er seine Stoffe. Durch alles Gestrüpp sucht sich Wagner durchzuschlagen, er muß „der Irrnis und der Leiden Pfade" wandeln, um dazu zu gelangen. „Mit wahrer Riesenkraft strebt da" (in der Renaissance) — sagt Wagner selbst — „der innere Mensch sich zu äußern" (IV, 7). Das Handeln, Leiden und Streben des Menschen kommt in der Kunst der Renaissance zu verstärktem Ausdruck, es tritt förmlich in eine leidenschaftliche Aktion.

Eines ihrer Hauptergebnisse ist am Ende des 16. Jahrhunderts das dramma per musica; es sind echt musikalisch-dramatische Werke, welche da entstehen. Wagner ist in einem großen Irrtum, wenn er wiederholt behauptet, daß die erste Oper eine Zusammenstellung von Arien, eine Kantatenart gewesen sei, die einzig aus dem Bedürfnisse entstanden sei, Arien zu hören. Die Gründer der Oper schufen den stilo rappresentativo, in welchem der musikalische Ausdruck der Darstellung, der Handlung möglichst genau folgen sollte. Die eine Richtung suchte dieses Banner hochzuhalten; der eigentliche Theaterstil geht historisch über Peri, Monteverdi, Cavalli bis herauf zu Wagner und Verdi. Da finden sich die Vertreter des Emotionalismus in der Tonkunst, jenes ästhetischen Grundprinzipes, welches einzig oder vorzüglich den Ausdruck in der Musik als Essenz der Tonkunst will. Die ihr angehörigen Künstler befliſſen sich von vornherein einer vornehmen Verachtung des Gesanges, nobile sprezzatura del canto, suchten sich der Lehrfesseln der Theorie zu entschlagen, der Schönheitsregeln zu begeben, und mittelst der Macht des Ausdruckes Wirkungen zu erzielen und Schönheit zu schaffen außerhalb der Regeln, die »sregolate bellezze«, die der Regeln baren Schönheiten. Der Stil wurde schlechthin „der erregte Stil" genannt, »stilo concitato«.

Neben dieser eigentlich dramatischen Richtung in der Oper, welche als Kind der Renaissance aus dem Geiste der Musik geboren war, machte sich eine Richtung geltend, die dem sinnlichen Wohlgefallen anhing, dem Schmeichelklange, der Annehmlichkeit huldigte, wie Heinrich Schütz sagte »tintillazione degli orecchi«,

als Ohrenkitzel. Sie verband sich mit äußerem Formalismus, dem zweiten ästhetischen Grundprinzip der Musik, wie der Kunst im allgemeinen. Sie beschränkte sich auf bestimmte Formen, die Wagner als „Quadratur des Rhythmus in der Arie" verhöhnt. Ihre Werke sind mit Vorliebe im »stilo temperato, molle«, im gemäßigten, weichen Stile gehalten, in welchem die Singstimme die antike Mission der Musik als *ἥδυσμα λογου*, als Versüßung der Sprache oder wie die Italiener der Renaissance sagen, »addolcendolo con la voce« in des Wortes engster Bedeutung erfüllt. Die Süßigkeit von Weise und Begleitung tritt so hervor, daß das Wort nur wie die Farbe des Gefäßes erscheint, in das Melodie und Harmonie gegossen werden. Dem ersten Dramatiker Peri stand der Schönsänger Caccini gegenüber.

Wie überall im Leben, so gab es auch da eine Ausgleichung, einen Mittelweg.

Manche Künstler suchten Anmut der melodischen Linien mit Kraft des Ausdrucks zu vereinen. Solche Werke wurden schon in dem ersten Jahrhundert der Oper geschaffen, so von M. A. Cesti, dann von Alessandro Scarlatti; ein typisches Werk dieser Art ist „Orfeo" von Gluck. Nach dem Engländer Purcell und dem Franzosen Rameau kommt da als höchstes Ideal unser Mozart und ferner in der ersten Epoche der deutschen romantischen Oper Weber mit seinem „Freischütz". Für diese Zeit, da Weber und die ersten Romantiker schufen, paßt die Behauptung Wagners, daß die eigene Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem deutschen Geiste hervorgegangen sei (VIII, 33); dies vollzog sich nicht — wie er hinzufügt — „im vollen Gegensatze zu der übrigen Renaissance der neueren Kulturvölker Europas", sondern vielmehr im innigen Zusammenhange mit ihr als eine ihrer Etappen.

Aus diesem Geiste der Renaissance, in freier Anwendung und Übertragung auf deutsches Wesen erfaßte Wagner seine Lebensaufgabe. Dies erkennt er selbst in den Worten: „. . . Der unvergleichlich produktive Volksgeist ward mir wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst ver-

dankt“ (IX, 289). So ist unsre moderne Kunst — wie Wagner sagt — „nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, die ihren Ausgang von den Griechen nahm („Kunst und Revolution“).

Ihm sowie den Begründern der Oper war das antike Theater das Vorbild. Die Begeisterung, die Lessing, Herder, Schiller und Goethe für die Kunst der Griechen erfüllte, wirkte aneifernd und befeuernd auf die hohe Auffassung vom Drama und Theater, wie sie auch Wagner vorschwebt. Er wollte zudem ähnliche soziale Bedingungen für seine Zeit hergestellt wissen.

Wie Wagner in seinem musikalischen Drama das „Gesamtkunstwerk“ durch die Vereinigung der Künste schaffen wollte, so schwebte dies auch den Komponisten und Dichtern, den Literaten und Kunstfreunden in Florenz, den Gründern der Hoch-Renaissance in der Oper vor. Hier sollten wieder einmal Poesie und Musik nicht nur äußerlich verbunden werden wie in den Chorgesängen der Schuldramen, sondern die Künstler kamen zu der Einsicht, daß — wie sich Lessing treffend ausdrückt — die Verbindung von Poesie und Musik dieser Art sei, so daß die Natur sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheine. Und noch weiter ging das Bestreben dieser Kunstgenossenschaft, die das dramma musicale schuf; es war ihr nicht nur darum zu tun, daß der Gesang die Rede nachahme, daß, da es sich um dramatische Poesie handelt, ein musikalischer Ausdruck gesucht werde, der zwischen Sprechen und Singen liege; sondern diese Kunstgesellschaft war geleitet von der Einsicht, daß Dichtung, Gesang, Instrumental-Begleitung, Mimik, Szenerie ein einheitliches Ganze bilden. Einer der ersten Künstler dieses Kreises, Marco da Gagliano, sagt ausdrücklich: „Jede edle Lust vereinigt Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Süßigkeit des Reimes, musikalischen Zusammenklang von Stimmen und Instrumenten, ausgesuchten Gesang, Anmut des Tanzes und der Gesten; auch hat die Malerei nicht geringen Anteil durch Prospekte und die Gewandung, so daß gleichzeitig mit dem Intellekt jedes

edlere Gefühl durch die anmutigsten Künste erregt wird.". Hier haben wir das Programm des „Kunstwerkes der Zukunft", wie Wagner seine Oper nannte. Dies ist also nicht allein ein Kunstwerk der Zukunft, sondern es war auch ein Kunstwerk der Vergangenheit. So wie die Oper zeitweise von der Verfolgung dieses Zieles abirrte, erhoben sich immer wieder Stimmen, die warnten und mahnten: So Conte Fr. Algarotti im »Saggio sopra l'opera in musica« 1755, ein Werk, das mehrfach aufgelegt und ins Französische, Englische, Deutsche übersetzt wurde. Ferner in Frankreich zur gleichen Zeit Batteux, in Deutschland J. G. Sulzer und Wieland.

In andrer Weise als dieses »dramma per musica« war eine dramatische Kunstgattung in England auf autochthonem Boden gewachsen: die »masque«, welche in der Vereinigung von Poesie, Vokal- und Instrumentalmusik, Szenerie, Tanz, Maschinerie, Dekoration ein Seiten- und Gegenstück der Oper der Renaissance ist, sich von ihr in zweifacher Beziehung unterschied, indem sie wie alle anderen weltlichen Schauspiele mit Musik der damaligen Zeit nicht durchkomponiert war, also Rede und Gesang frei wechseln ließ und die Monodie, den rezitatorischen Sologesang der Renaissanceoper nicht zur Verwendung brachte. Erst Purcell hat beide Prinzipien auf die Masque angewendet. In der Begünstigung mythischer Stoffe entsprechen diese »Masques« einer Forderung des Wagnerschen „Kunstwerkes der Zukunft"; das Fantastische dieser Spiele, die auch als Grundlage manches Shakespeareschen Stückes dienen, ist von einem eigenen dichterischen Dufte erfüllt.

Der Hauptunterschied in der Konstruktion, im technischen Bau zwischen diesen masques und der italienischen Oper besteht darin, daß bei den ersteren Rede und Musik ununtermischt aufeinander folgten, während das dramma per musica das Prinzip verfolgte, jedes Wort vom Anfang bis zum Ende in Musik zu setzen. In Deutschland folgten diesem Prinzip die Schützische Schule, die Hamburger Oper und auch nach derselben einige deutsche Opern, wie „Günther von Schwarzburg" von J. Holzbauer (1776),

„Alceste“ von Schweitzer (1773, Text von Wieland) und einige andere, die im Manuskript erhalten sind (von Danzi u. a.). Ihnen folgte dann wieder die „Euryanthe“ von Weber (1823). Die französische große Oper (tragédie lyrique en musique) hatte dieses Prinzip nie verlassen.

So vag und unscheinbar die ersten Versuche im musikalischen Drama gewesen sein mögen, Grundlage und Tendenz waren die gleichen wie im Musikdrama Wagners.

Dasjenige Werk Wagners, an welches er — wie er sagt — die strengsten Anforderungen zu stellen erlaubt, die aus seinen theoretischen Behauptungen fließen, „Tristan und Isolde“, stimmt in seiner Führung der Singstimmen als eigentlicher Monodie in freier, nur den dramatischen Anforderungen unterworfenen Ausgestaltung äußerlich mit der Florentiner Oper überein. Nur daß diese nach antikem Vorbild dem Chor einen gewissen Spielraum läßt.

Was der erste große Musikdramatiker, Monteverdi, an Machtentfaltung der Tonmittel, freiem Gebrauch der Harmonik und Chromatik, an Klang und Koloristik wie experimentell verwendete, das gelangte im Verlaufe zweier Jahrhunderte zu immer weiterer Entfaltung und findet seinen Kulminationspunkt im Dramatiker Wagner. Auch die freie Ouvertürenform der Venezianer greift über anderthalb Jahrhunderte hinüber zu den Vorspielen der Wagnerschen Musikdramen. So müssen wir Wagner in der Kette der Kunsterscheinungen als einen Vertreter der Renaissance und speziell der Renaissanceoper bezeichnen.

II.

Unter den mannigfach verschlungenen Erscheinungen und Kunstschulen, welche innerhalb der großen Epoche der Renaissance hervortreten, steht Wagners Kunst von dem Zeitpunkte, da er seines wahren Wesens inne wird, von der Periode, seit der er — wie er sagt — aus seiner innern Anschauung schuf (das ist vom „Fliegenden Holländer"), auf dem Boden der Romantik.

Es ist vorerst festzustellen, daß auf dem Gebiete der Oper die Zugehörigkeit zur Romantik die Einordnung in das musikalische Drama der Renaissance durchaus nicht ausschließt. Nicht das antike Dichtungsmaterial macht das Wesen einer Renaissance-Oper, sondern die dichterisch-musikalische Absicht mit Hinblick auf die Vereinigung der Künste im Drama. Was die deutsche Romantik als Sondergruppe in der Oper kennzeichnet, ist vorerst der Stoff ihrer Dichtungen. Er wird dem Mittelalter entnommen, der nordischen Sage und mittelalterlichen Geschichte, dem heimischen Märchen, der christlichen Legende, dem Rittertum und dem Minnedienst. Schon Sulzer und Wieland wiesen auf die nationalen Sagen- und Heldenlieder, auf die mythologischen Stoffe als die geeigneten Objekte für Oper und Singspiel. Friedrich Schlegel bezeichnet die Mythenwelt als die eigentliche Seele aller Poesie, Immermann sieht den Heldenmythus als den Hauptstoff der Tragödie an. H. Hettner, der Historiker der romantischen Dichterschule, erkennt im Märchen die einzige wahrhaft naturgemäße Dichtungsart der Romantiker. Wagner griff tiefer: bei der musikdramatischen Verarbeitung des Grundstoffes der Romantik fand er auf Wegen, die er sich frei bahnte, die blaue Blume, die die Romantiker der Dichtkunst suchten.

Diese Zugehörigkeit Wagners zur Romantik ist tief innerlich: Nicht nur weil er den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" ausdrücklich als romantische Opern bezeichnet, sowie er vorher die „Feen" so genannt hatte, nicht nur weil „Tristan und Isolde", „Siegfried der Drachentöter", „Parsifal" dem romantischen Stoffgebiete angehören, weil Walter Stolzing in den „Meistersingern" eine romantische Gestalt ist, — sondern weil seine Kunstanschauungen vielfach mit denen der Romantiker übereinstimmen.

Wir wollen hier nicht das Hin und Her, das Kreuz und Quer aller Vorstellungen, die sich an den Kollektivbegriff der Romantik knüpfen, erörtern, sondern nur dasjenige herausheben, worin gerade Wagner mit dem Wesen der Romantik übereinstimmt. Vor allem in der erweiterten Auffassung der Dichtkunst, die sich mit der Tonkunst vermählt, da Musik und Poesie in Wirklichkeit vereint werden, wie Tieck Dichtkunst, Tonkunst und Malerei miteinander vereint, und wie des weiteren, von der Dichtkunst ausgehend, die Romantiker zur progressiven Universalpoesie gelangten, die alles in sich schließen soll, was nur poetisch ist, von dem alle Künste umfassenden Universalsystem bis herab zum Seufzer und zum Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesange. Es wurde der Versuch gemacht, es bestand die Absicht, Leben, Poesie, Wissenschaft, Religion und Musik in eins zusammenzufassen. Diesen verschwommenen Vorstellungen gegenüber ging Wagner in der Praxis zu greifbarer Bestimmtheit über, indem er die gesamten Künste unter der Kuppel des Dramas zu vereinen suchte.

Wie die Romantiker von der Sehnsucht nach lebendiger Poesie und poetischem Leben erfüllt sind, ein Sehnsuchtsbild des künstlerischen Ideales entwerfen, so erklärt auch Wagner, daß sein Kunstwerk aus der Sehnsucht des inneren Menschen zu Dichtkunst und Musik entstanden sei. Sehnen und Sehnsucht bilden dichterische Grundmotive, wie dies in Wagners „Tristan" zum kondensiertesten Ausdrucke gelangte. Wagner sagt, die Kunst soll „kein von diesem Leben Abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig Inbegriffenes sein".

Sie ist ihm „die höchste Gemeinschaft der Lebensäußerung des Menschen, der freundliche Lebensheiland," „die Erfüllung des Verlangens, sich selbst in den Erscheinungen der Außenwelt wiederzufinden." Und doch faßt Wagner die Art der Wechselwirkung von Poesie und Leben in einer von den Romantikern etwas abweichenden Art auf. Während Novalis das Leben in Poesie auflösen will, erwartet Wagner von der Durchführung der Grundideen seiner Kunstwerke eine Änderung und Besserung der Lebensverhältnisse. Wagner ist nicht mehr romantischer Schwärmer, er begnügt sich damit, die Kunst auf das Leben wirken zu lassen, ohne dieses in jener aufzulösen. Wir sehen da den Einschlag, den das „Junge Deutschland" auf den jungen Wagner geübt hatte und der einem Grundzug seines Wesens entspricht: das mächtige Eingreifen in das Rad der Geschichte, seine Beteiligung an Veränderungen und Erweckung von Verschiebungen in Kunst und Leben, sein Vorgreifen in die Zukunft neben der den Romantikern eigenen Ehrfurcht vor dem Gewordenen, der Pietät für das Vergangene.

Für die Romantiker ist die Welt ein Traum, der Wirklichkeit wird. Wie Wackenroder sagt, daß alles Dichten nur im Verdichten der im wirklichen Leben herumirrenden Gefühle bestehe und uns die Kunst lehre, das Gefühl zu fühlen, so sieht auch Wagner die Verdichtung der Hauptmotive des Handelns und der Handlung als das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes an; auch er verlangt, daß die Sprache so verwendet werde, daß sie direkt auf das Gefühl wirke. Um dies zu erreichen, lasse der Dichter, an der Grenze seines Kunstzweiges ankommend, sein Werk, wenn es am gelungensten ist, ganz in die Musik übergehen. „Das gelungenste Werk des Dichters müßte uns dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde." Das letzte Aufgehen der Poesie in die Musik sieht er als ihr eigenes innigstes Verlangen an. Der Zug zum Musikalischen geht durch alle Romantiker der Dichtkunst. Tieck stellt die Frage auf: „Ist es nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumentstönen oder in sogenannten Gedanken denkt?" Hierauf folgen die viel zitierten Verse:

„Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen."

Wagner verlangt schließlich nur das Gefühlsverständnis bei der Aufnahme des Dramas. Die Rückkehr vom Verstande zum Gefühl werde der Gang des Dramas der Zukunft sein („Oper und Drama"). Auf die Frage, welche Kunst „das allerunbegreiflichste, seltsamste, geheimnisvollste Rätsel sei, das in unsichtbaren Kreisen unser Gemüt einfasse und schmücke", gibt Wackenroder die Antwort: „Es ist die Musik, die es am wunderbarsten verstehe, die Empfindungen des menschlichen Herzens von dem Wust und dem Geflecht des irdischen Wesens abzulösen, sie selbständig zu verdichten und aufzubewahren; die Musik, die uns den Strom in den Tiefen des Gemüts selbst verströmt, die uns das Gefühl fühlen lehrt." Es ist die Kunst, aus deren Geist Wagner das Drama gebären läßt, die Musik, die in ihrer Verwendung und Ausgestaltung bei allen Romantikern der Tonkunst gemeinsame Qualitäten aufweist.

In der ganzen romantischen Oper — nicht nur bei Wagner — erfolgt „die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" und zwar mit Hilfe der Instrumental-Musik, „der romantischesten aller Künste", wie E. T. A. Hoffmann sagt; denn in ihr wiege sich auf den Tonwellen die Phantasie am freiesten und ungebundensten. Es war eine natürliche Folge dieser Auffassung der Musik, daß sie in der Romantik gleichsam in ihre Elemente aufgelöst wird; die klassischen Formen erfahren eine Zerlegung, eine Zersetzung bei einer ungeheuern Bereicherung ihrer äußeren Machtmittel. Der Emotionalismus gewann wieder einmal die Oberhand über den Formalismus. Unerwartete harmonische Wendungen, kühne Rückungen nannte man eine zeitlang kurzweg romantisch und in der Folge „wagnerisch". Wagner selbst befliß sich — wie er in einem Aufsatze aus seiner letzten Zeit (1879) „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" (X, 186 fg.) sagt — „einer vorsichtigen Anlage in betreff der Modulation und Instrumentation" und er warnte jüngere Komponisten vor allzu kühnen Wendungen, die

einzig ihre Berechtigung in der dramatischen Vorlage fänden; doch diese Warnung fand kein Gehör. Man meinte, durch immer seltsamere Aneinanderrückungen der Harmonien zu neuen Erfolgen auch in der Instrumentalmusik zu gelangen. Das sind die Ergebnisse der sogenannten Neuromantik, die Wagner so bezeichnet. Er stellt diese Erscheinungen als eine verrückte Ausartung hin, als einen Ausfluß des Mißverständnisses Beethovens, der besonders durch die Franzosen hervorgerufen sei, bei denen der Zug nach dem Extravaganten und Abenteuerlichen auch vor der groteskesten Bizarrerie nicht zurückschreckte. Wagner hielt sich davon fern.

Der Anschluß der Romantiker der Tonkunst an die klassischen Komponisten erfolgt in verschiedener Weise, in zeitlicher Folge. Die Verbindungsfäden zwischen Klassikern und Romantikern können wie in der Dichtkunst so auch in der Tonkunst klar aufgedeckt werden. Während sich die ersten Romantiker der Tonkunst, wie Spohr, Weber, E. T. A. Hoffmann an Haydn, Mozart und den ersten Beethoven anschlossen, knüpft Wagner an den Beethoven, der mit der Eroica beginnt. Wagner selbst hat uns darüber seine Absicht bündig mitgeteilt; er läßt sein Kunstwerk aus dem Geiste der Musik Beethovens entstehen; in Wirklichkeit ist sein musikalisches Drama eine organische Fortbildung der romantischen Oper, befruchtet von der Musik Beethovens. Es ist der Beethoven, den E. T. A. Hoffmann als den romantischen Musiker bezeichnet schon zur Zeit als seine letzte Periode noch nicht begonnen hatte. Beethovens Musik erwecke jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik sei, die vom Hebel der Furcht, des Schauerns, des Entsetzens und des Schmerzes bewegt werde.

Schon Mozarts Musik nimmt nach E. T. A. Hoffmann „das übermenschlich Wunderbare in Anspruch, welches im inneren Geiste wohne", das Wunderbare, das Ahnungsvolle, den Zug ins Unendliche, welche Eigenschaften der Romantik der Dichtkunst im besonderen zukommen. Daher ihre Vorliebe für mythologische Fabeln, christliche Legenden, für Märchen aus der Feenwelt, für Abenteuer der Kreuzfahrer und mittelalterliche Helden, für Volkssagen und

Märchen überhaupt; Novalis erklärt das Märchen als höchste menschliche Produktion, weil in ihm — nach seiner Auffassung — „Wirklichkeit und Phantasie ineinander übergehen, weil sich im Märchen alle Gestalten in unbestimmter Vieldeutigkeit ineinander schließen." Zu Sage und Mythos wendet sich Wagner; ihren geistigen und gemütvollen Gehalt sucht er als Dichter in seiner Auffassung des Reinmenschlichen zu ergreifen, ledig aller Konvention, alles äußerlichen historischen Beiwerkes. Er greift zum Mythos als Stoff, der ihm geeignet erscheint zu „gemeinverständlicher Mitteilung und Aufnahme, zur faßlichen Anschauung". Wie Wagner auch sonst manche verschwommene Idee der Romantiker zu klarem Erfassen zu bringen bestrebt ist, so sagt er vom Mythos, daß er „aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigt, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend erfunden sei" und glaubt ihn im Drama zur verständlichsten Darstellung bringen zu können.

Diese Bevorzugung von Sage und Mythos hängt wie mit der Neigung zum Wunderbaren so mit dem Triebe der Rückkehr zur Natur zusammen, wie sich die beiden Schlegel in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur versetzen wollen und wie sich der Dichter Wagner vornimmt, den unentstellten Menschen, den Naturmenschen im Haufen der geschichtlichen Begebenheiten aus allen Widersprüchen herauszufinden. Nicht nur der Naturmensch wird künstlerisch erfaßt, auch die Naturkräfte werden personifiziert und subjektiviert, die Naturpoesie geht auch in der Musik zur Verarbeitung des Schreckhaften, Unheimlichen, Gruslichen; Naturbilder aller Art werden entworfen und subjektiv erfaßt.

Das Wunderbare in der Romantik erlangt in der Dichtung Wagners eine ganz greifbare Gestalt in dem Wunder, welches — wie Wagner sagt — die Natur der Dinge nicht aufhebe, wie dies beim religiösen Dogmenwunder der Fall sei, sondern welches geradezu die Natur der Dinge dem Gefühle begreiflich mache. Es ist das Wunder, welches in „Tristan und Isolde" als Todes-, richtiger als Liebestrank wirkt. Bereits der Jesuit Stefano Arteaga

bezeichnet 1783 das Wunder als das Wesen des Musikdramas (»Le rivoluzioni del teatro musicale italiano«, umgearbeitet 1785, ins Deutsche übersetzt von Forkel 1789). Schiller sieht desgleichen das Wunder als für die Oper am geeignetsten an. Indem er dieses als Symbol preist, hebt er hervor, daß durch seine Einführung die gemeine Naturwahrheit verdrängt werden könne; somit weicht er in der Auffassung dieses Symboles, des Wunders, nicht unwesentlich von derjenigen Wagners ab. Wie immer dies erfaßt werden möge, das Wunderbare spielt als solches die Hauptrolle, eine Machtrolle im musikalischen Drama. „In der Oper erläßt man wirklich jene servile Nachahmung," meint Schiller, „sie stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch ein Pathos, ein freierer Spielraum, weil die Musik es begleitet und das Wunder, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültig machen." Einzig die Musik ermöglicht vorzüglich durch die Macht der Symbolik, die ihr innewohnt, die Anwendung dieses Wunderbaren in der Oper. Das Symbol in bildlicher Kraft, das Symbol als Mittlerin tiefster Geheimnisse spielt in der Geschichte der Menschheit und ihrer Kulte eine mächtige Rolle.

Von der Symbolik der Töne und Klänge machten die Tondichter der Romantik einen ausgiebigeren Gebrauch als dies je zuvor in der Geschichte der Musik der Fall gewesen war. Wohl waren schon früher gewisse Ideen-Assoziationen mit dem Klange, der Klangfarbe einzelner Instrumente verbunden, wie Hörnerklang mit Waldespracht, Trommetengeschmetter mit Kriegertum und auch an einzelne Signale, Motive, Tonfiguren knüpften sich Vorstellungen, die der Tonsetzer im Kunstwerk dichterisch verwertete. Seit der Renaissance breitete sich dieser Gebrauch immer mehr aus; man findet ihn in der Oper und im Oratorium des 17. Jahrhunderts (so in Carissimis „Jephta"), auch in der Motette (Michael Bach „Es erhebt sich ein Streit" ein heroisches Motiv), dann besonders in der französischen Oper seit Rameau. In der Instrumentalmusik

der Wiener Klassiker: z. B. das Trompetensignal in der Leonoren-Ouvertüre, welches uns nicht allein äußerlich die Ankunft des Ministers ankündigt, sondern auch die Befreiung des leidenden Paares von den Qualen körperlicher und seelischer Gefangenschaft verkündigt. Das Elfen-Motiv im „Oberon", das Klarinetten-Motiv („Das Fischige", wie es Mendelssohn nannte), in der Melusinen-Ouvertüre (rein musikalisch verwendet findet sich diese Figur bereits im letzten Satz der Triosonate Nr. 5 im „Musikalischen Opfer" von J. S. Bach), ferner das vorerst dem Fagott und den tiefen Saiteninstrumenten zugewiesene Hauptmotiv in der Ouvertüre der „Hebriden", dann etwa eines der Themen in der Reformationssymphonie im Anklang an das Magnifikat des achten Tones in der katholischen Liturgie — das sind Ausdrucksweisen, welche als Symbole angesehen werden können zur Assoziation gewisser Vorstellungen mit dem Melodischen und Klanglichen der betreffenden Themen. Wir wissen, daß Wagner im „Rheingold" sich des gleichen Motives wie Mendelssohn in der Melusinenouvertüre bediente und im „Parsifal" eines der Glaubensmotive entsprechend dem Vorgange Mendelssohns heranzieht.

Solche Erscheinungen sind nicht zufällig, sie gehen nicht nur aus der Erweiterung des Ausdrucksgebietes der Musik hervor, sondern auch aus der Ausdehnung des geistigen Horizontes der Musiker, wie sie in früheren Zeiten bei einzelnen Musikern sporadisch zu beobachten ist.

Schon das Fachwissen des Komponisten älterer Zeit verlangte angestrengte Vorarbeit und Arbeit. Seit dem Eindringen der Romantik in die Musik bemächtigte sich der Tonsetzer immer mehr und mehr der allgemeine Bildungsdrang. Sie waren angeregt von der nationalen Dichtung in Lyrik und Dramatik, zwei Gebieten der Poesie, die in engstem Zusammenhange mit der Musik stehen. Die Komponisten begannen, sich über Aufgabe und Ziel der Kunst genaue Rechenschaft zu geben, und so sehen wir, wie fast alle Tonsetzer, die sich der romantischen Richtung anschließen, auch als Schriftsteller tätig sind; so Weber, Spohr, Schumann, Berlioz,

Liszt und Wagner. Sie stellen sich neben die Kunstschriftsteller und behandeln nicht nur ästhetische, sondern auch soziale Themen. Sie wenden sich nicht so sehr an Fachkreise, als an das große Publikum. Es ist auffallend, daß sie die Erörterungen musiktheoretischer Fragen den Pädagogen und Didakten überlassen. Ja, es geht sogar durch die ganze Romantik mit wenigen, aber desto rühmlicheren Ausnahmen eine gewisse Zurücksetzung, um nicht zu sagen eine Verachtung der Theorie, und auch diese Anschauung ist romantisches Gewächs. Friedrich von Schlegel sagt bei der Begründung der Theorie der romantischen Poesie, sie allein sei unendlich wie sie allein frei sei, und hebt als erstes Gesetz hervor, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Wackenroder läßt den jungen Berglinger zur Zeit seines theoretischen Unterrichtes Qualen ausstehen. Er schildert das Leben Berglingers, wie gleich die ersten Lehrjahre störend und verstimmend auf seine Phantasie wirken, wie er angehalten wird, „in dem unbehilflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern, wie er sich quälen muß, erst mit dem gemeinwissenschaftlichen Maschinenverstand ein regelrechtes Ding herauszufinden, ehe er daran denken konnte, sein Gefühl mit den Tönen zu handhaben". In einer Jugendschrift über „die deutsche Oper" 1834 eifert Wagner gegen die deutsche Gelehrtheit in der Musik: „Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierter Kontrapunkte vom Halse werfen, keine Visionen von feindlichen Quinten und übermäßigen Nonen haben . . ." Noch im „Kunstwerk der Zukunft" spricht Wagner von den Gesetzen der Harmonie als Anstandsregeln, die nur aus äußerer Notwendigkeit gebildet seien, während der Kontrapunkt nur willkürliche Gesetze und Erfindungen zur Regelung der rhythmischen Gestaltung enthalte; aus einer Herzenssache werde hier eine Verstandessache, es arte die Kunst in ein künstliches Mitsichspielen aus, in eine Mathematik des Gefühls. Was soll man aber sagen, wenn der Autor einer der meist gelesenen Wagnerbiographien (soll heißen Hymnologien) in Ausführung dieser Gedanken sich zu dem Satze versteigt: „Technische

Regeln gibt's nicht!" Fürwahr, es ist leichter, über Regeneration und Reformierung, über Politik und Kunstpolitik, über Weltanschauung schöne Phrasen zu drechseln, den Autoren Augen auszustechen und Zungen auszureißen, als das Kunstwerk und das Schaffen in seiner technischen Eigenart und in der notwendigen Berücksichtigung der Normen, die das Genie sich selber setzt, zu erörtern, den Zusammenhang mit dem Werdegang der Geschichte zu prüfen, zu erwägen und zu erkennen. Diese feindliche Stellung theoretischem Studium gegenüber erscheint unberechtigt und vor allem undeutsch. Wagner selbst hat sich in der Folge von diesen Vorurteilen loszumachen gesucht und auch vom Kontrapunkt ausgiebigen Gebrauch gemacht, besonders in den „Meistersingern" und „Parsifal" und hat ferner auf die Notwendigkeit theoretisch-analytischer Betrachtung seiner Werke hingewiesen.

Bei den Romantikern paart sich mit dieser Abneigung gegen Theorie ein Kampf gegen Unpoesie, Plattheit und Philisterei; ein Kampf, den Wagner erweitert, und gegen die krankhaften Erscheinungen unserer Zivilisation zu Felde zieht. Indem Wagner sein Publikum erziehen will, meint er, die Welt reorganisieren zu können. Berglinger, die Idealgestalt eines romantischen Musikers, welche Wackenroder hinstellt, unterliegt dem Zwiespalte zwischen dem Ideal seiner Kunst und den äußeren Verhältnissen ihrer Ausübung und vermag nichts auszurichten gegen das Publikum, „diese in Gold und Seide einherstolzierende Zuhörerschaft mit den kalten Seelen," die ihn ebenso abstößt, „wie der ekelhafte Neid und das hämische Wesen seiner Kunstgenossen und wie die Subordination unter den Willen des Hofes". Zu Berglinger gesellt sich E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler und als Zögling beider der junge Schumann. Ihnen schließt sich in Frankreich Berlioz an. Wir erkennen also in Wagners hier einschlagenden Ideen ein Zeitprodukt. Wagner bestand den Kampf, — fand in einem Könige den Schutzpatron seiner Kunst und vermochte das Opernpublikum zu andachtsweihevollem Zuhören und Zuschauen zu verhalten, sowie sich einst die Kunstgemeinden um Schiller in Mannheim, um Goethe in Weimar scharten.

„Das Kunstwerk soll sich" — wie Wagner sagt — „aus einer harmlosen Unterhaltung und Zerstreuung zu einem weihevoll reinigenden, religiösen Akt emporschwingen". Mit seiner Anschauung, daß das Kunstwerk selbst die lebendig dargestellte Religion sei (III, 63), steht er ganz auf dem Boden der Denker und Dichter der Romantik, denen „die heilige, die göttliche Kunst zur Religion wird, die Musik zur geoffenbarten Religion, die Kunstbetrachtung zur Andacht". Von all dem Kriege der Welt ziehen sich die Romantiker in das Land der Kunst, in das Land der Musik als in das Land des Glaubens zurück.

Wie die Romantiker der eigentlich religiösen Musik die Tanzmusik als weltliches Gut gegenüberstellen und in ihr das Gesamtgebiet der Instrumentalmusik zusammenfassen, so leitet auch Wagner in irriger historischer Auffassung die Instrumentalmusik mit Einschluß der Beethovenischen Symphonien von der Tanzmusik ab, nur daß er mit einem gewaltigen Salto die metaphysische Bedeutung derselben in der Weise Schopenhauers anerkennt als den künstlerischen Ausdruck des Wesens der Dinge, als Darstellung des Willens selbst, des tiefsten Inneren des Menschen. In der Erklärung der Musik liege eine vollkommene Erklärung der Welt.

Dem Kampfe, den Männer wie Arnold Ruge und Echtermeyer in den Vierzigerjahren des vorigen Jahrhunderts gegen die frömmelnde, abergläubische Richtung in der Romantik aufnahmen, tritt auch Wagner bei, indem er sich gegen „die römisch-katholisch mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebesdienerei" der dichtenden Romantiker wendet. Es ist jetzt an der Zeit, daß gegen die hyperstasierte Auffassung der Wagnerischen Kunst und Kunstschriften in der Wagnerliteratur unserer Tage Einspruch erhoben werde, da die Gefahren wie damals so heute die gleichen scheinen. Wagner selbst erhob Einsprache gegen die Schablonenauffassung des „Lohengrin" unter die Kategorie „christlich-romantisch"; denn das Wesen dieser Oper werde dadurch nicht erklärt; man müsse in die sinnliche Erscheinung des Werkes selbst eindringen. Man mochte damals dem „Lohengrin" nicht anders beikommen, und auch

der Liſztiſchen Beſprechung dieſes Werkes liegt dieſe Auffaſſung zugrunde. Die Erſcheinung war neu, wie jedes ſelbſtändige Kunſtprodukt; ſo iſt es erklärlich, daß man ſie damals in einer allgemein bekannten Kategorie unterzubringen ſuchte.

Wir, denen es um die Aufdeckung des organiſchen Zuſammenhanges mit der vorangegangenen Kunſt zu tun iſt und dies mittelſt der hiſtoriſchen Unterſuchung zuwege bringen können, werden bei aller Neuartigkeit dieſer Kunſt die Fort- und Ausbildung des Übernommenen nicht überſehen dürfen. Die Erſtrebungen der Romantik gelangten eben hier zu neuer Erfüllung, wie Wagner „die heimiſche, innige, tiefe, weitatmige, in edler Anmut erblühende Tonweiſe des Tondichters des Freiſchützen als Ergebnis der Romantik“ anſieht. Die Opern Wagners ſind die Weiterführung dieſer Romantik zu höherem Gelingen, man könnte ſagen, in ihnen gedieh die Romantik erſt zur vollen Reife, indem er aus den überlieferten Sagen das Reinmenſchliche herauszuholen vermochte. Er war das Genie, auf das die Romantiker warteten, das dramatiſche Genie, dem ſie nichts zur Seite ſtellen konnten. In Wagner gelangt die Romantik zu ihrem Höhepunkt. Seine Kunſt iſt die ſchönſte Blüte derſelben; wie es den Gründern der Romantik in ihren Träumen vorſchwebte, von dem Ineinandergreifen von Dichtkunſt und Tonkunſt, von dem Märchen und der Poeſie des Mittelalters, von der Naturſchwärmerei, von der Andacht vor dem Kreuze, von der Poeſie der Sehnſucht und der Erlöſungsidee. Dieſe taucht ſchon in den erſten Opern auf, wie in der „Daſne“, dann in jenen Werken, die die Vorſtadien der Romantik bedeuten: in deutſchen und franzöſiſchen Opern des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts, ſo 1771 in „Zemire und Azor“ von Grétry, 1775 deutſch in Wien, 1819 von Spohr komponiert; da wird Prinz Azor durch Zemire erlöſt.

Dieſe Erlöſungsidee zieht ſich wie ein roter Faden durch alle Werke Wagners, angefangen von den Jugendwerken, den „Feen“ und dem „Liebesverbot“; dort die Erlöſung durch die Liebe, hier die Erlöſung des Sünders durch die reine Jungfrau, bis herauf zum „Parſifal“ mit dem Schlußworte „Erlöſung dem Erlöſer“

— der mystischen Verdunklung einer Grundidee der Romantik. Dieser Gedanke spielt auch in der kunstphilosophischen Anschauung eine Rolle; denn Wagner erklärt die Musik rundweg als die erlösende Kunst.

Alle Werke Wagners sind von einer religiösen Anschauung durchzogen, wie sie der Natur Wagners entspricht, die sich nicht einer bestimmten Konfession unterzuordnen vermag. Ihn, den im Protestantismus Erzogenen, zieht die Symbolik zum Katholizismus, wie dies bei manchen andern Romantikern der Fall war. Mit den katholischen Romantikern stimmt er auch in anderer Beziehung überein: so in der Bevorzugung der A-Capella-Musik beim Gottesdienste. Wagner unterwirft sich weder der einen noch der andern Konfession. Er bewährt seinen Freiheitsdrang auch in dieser Beziehung in Betätigung treuer Pflichterfüllung gegenüber seiner Kunst und in Verfolgung des Zieles, das ihm vorschwebte: das Drama soll der Spiegel des ganzen Geisteslebens der Nation sein. Darin traf er sich mit vielen Denkern und Dichtern, wie im achtzehnten Jahrhundert mit J. G. Sulzer, im neunzehnten Jahrhundert mit Schelling (in seinen 1802/3 in Jena gehaltenen Vorlesungen über „die Philosophie der Kunst") und Schleiermacher („Vorlesungen über die Ästhetik"). Wagner fand das Mittel zur Erreichung dieser nationalen Aufgabe in der Musik: „In Webers Musik fand der vaterlandslose Deutsche sein Vaterland", ruft der junge Romantiker. „Da fühlte ich mich als Deutscher". Er drang noch tiefer in den Geist der deutschen Musik, und so war es ihm möglich, in seinem „vollendetsten" Werke, wie er die „Meistersinger" bezeichnet, etwas zu schaffen, worin er, wenngleich auf dem Boden der Romantik stehend, über die Romantiker und das von ihnen Gewollte hinaus zu noch weiterer, tieferer Erfassung deutschen Wesens und deutscher Kultur gelangte.

III.

Von Jugend auf schwebte Wagner dasjenige Drama als vollendetste Kunstgattung vor, in welchem sich Wort und Ton in eins vereinen. Die mannigfachen Abirrungen, die ihn in den ersten dreißig Jahren seines Lebens von diesem Hauptziele abführen, tragen nur immer mehr zur Klärung seiner Anschauungen und der stetig konsequenteren Verwendung von Kunstmitteln bei, um sich seinem Ideale zu nähern. Wenn man von diesen Umwegen als unvermeidlichen Zwischenfällen absieht, bewegt sich das Schaffen Wagners in einer Hauptrichtung in einheitlich organischer Entwicklung, angefangen von dem Schäferspiele, von dem Pastorale, welches er im dreizehnten Jahre nach Anhören der Pastoralsymphonie von Beethoven auf dem Hintergrunde von Goethes „Laune des Verliebten" skizzierte, zu welchem er — wie er uns erzählt — „gar keine dichterischen Entwürfe machte, sondern Musik und Verse zugleich schrieb und so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen ließ." Daß er vorher und auch nachher bis zum Jahre 1848 Dichtungen entwarf, welche ihm für die musikalische Bearbeitung schließlich nicht geeignet erschienen, daß er Tragödien in griechischer Art und eine Tragödie nach dem Vorbilde Shakespeares, die er mit dreizehn Jahren vor diesem Pastorale-Stück schrieb, nachträglich noch in Musik setzte oder setzen wollte, zeigt nur, wie er als Knabe, als Jüngling und noch als gereifter Mann von dichterischen Stoffen gefesselt wurde, deren Ausarbeitung er dann sofort aufgab, sobald er gewahr wurde, daß Dichtung und Musik bei denselben nicht zu inniger Vermählung gelangen.

Das Theater war der natürliche Boden, auf welchem sich Wagner der Mitwelt künstlerisch mitteilen wollte. In seinen Adern rollte Theaterblut. Seine Vorfahren waren wohl nicht Musiker gewesen, aber für das Theater bestand in der Familie eine besondere Vorliebe, die auch zur dilettantischen Betätigung beim Vater, zur berufsmäßigen Ausübung bei einzelnen Geschwistern führte; und auch sein Stiefvater, der ihn nebst der Mutter von seinem zweiten bis zum achten Lebensjahre betreute, war Schauspieler, Theaterdichter und aus Liebhaberei Porträtmaler. „Trotz einer ernstwissenschaftlichen Erziehung war ich von frühester Jugend an in steter naher Berührung mit dem Theater“ (VII, 95). Die literarischen Neigungen des Knaben wurden auch in der Familie gefördert. In einer Schrift seines Oheims Adolf Wagner vom Jahre 1826 („Theater und Publikum“) treten die reformatorischen Tendenzen des Neffen wie im Schattenrisse hervor.

Der „zarte, blasse, von wilder Gespensterfurcht erfüllte“ Knabe, der als zweijähriges Kind nach dem Tode seines Vaters von seiner Vaterstadt Leipzig nach Dresden gekommen war, von wo er als Vierzehnjähriger wieder nach Leipzig zurückkehrte, fand in diesen beiden Städten seiner sächsischen Heimat günstige Bedingungen für seine geistige Entwicklung; der Sinn für klassische Studien wurde geweckt, die Begeisterung für die Bühne fand Nahrung und Anregung.

Wenn er uns erzählt, daß er sich zu seinem einzigen Erzieher machte, so ist das nicht wörtlich zu nehmen. Autodidakt im höchsten Sinne des Wortes ist zwar jedes Genie; in unfaßbar schneller Weise eignet es sich das ihm Taugliche an und verarbeitet es in seiner Art. Schule und Lehre greifen nicht selten klärend und methodisch läuternd ein. Die wahre Lehrmeisterin ist dann immer die Schule des Lebens. Nicht nur die Lehre in Schule und Privatunterricht, den der Junge in Musiktheorie genoß, nachdem er den Versuch gemacht hatte, sich mittelst eines Buches den Fundamentalbaß selbst beizubringen, förderte ihn und half ihm auf die Beine; auch die wissenschaftliche Atmosphäre, in der er als

„studiosus musices“ der Leipziger Universität lebte, trug nicht wenig zu seiner Ausreifung bei, wenngleich er behauptet, daß er „von dieser Gelegenheit, sich zu bilden, so gut als gar nicht profitierte“.

Als ein Geist, der — wie Wagner selbst sagt — „nie zufrieden war und stets auf Neues sinnt“, stürzt er sich von einem zum andern; bald findet er Freude an dem Leben des deutschen Studenten, dessen Freiheitsideal ihn begeistert, bald fühlt er sich davon abgestoßen, denn „die fantastische Liederlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir nach heftiger Ausschweifung bald zuwider geworden“. Bald sehen wir ihn in hellster Begeisterung für die französische Juli-Revolution („mit einem Schlage wurde ich Revolutionär“), dann tritt er in Verkehr mit dem „jungen Deutschland“, das den Liberalismus auf seine Fahne geschrieben hatte, demokratisch-revolutionäre Tendenzen verfolgte, den Glauben der Romantiker an die Berechtigung des historisch Gewordenen leugnete. Wenn Wagner auch manches Mal die herbsten Ausdrücke über deutsches Wesen und deutsche Kunst hinwarf, so bleibt er im Grunde seines Herzens immer der deutsche Patriot. Der Aufsatz über die deutsche Oper vom Jahre 1834, in welchem er die Begriffsverwirrung deutschtümelnder Musikkenner wenn nicht heilen, so doch in helles Licht setzen wollte und die wahre Oper von dem erwartet, der weder italienisch, noch französisch, noch aber deutsch schreibt, also nicht national, ist in einer Stimmung geschrieben, die er später selbst als frivol bezeichnet.

In dieser Schrift wirft er Weber vor, daß er nie den Gesang zu behandeln verstanden und eigentlich nur ein lyrisches Talent besessen habe. Nichtsdestoweniger sind gerade die Einflüsse, die sich von Weber auf den jungen Wagner geltend machten, mächtig und, man kann sagen, richtunggebend. Er erzählt uns noch in späterer Zeit, daß er die ersten Eindrücke von der Musik Webers erhalten habe, dessen Weisen ihn mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit ihn faszinierte. Webers Einrichtung der deutschen Oper im Hoftheater zu Dresden ermöglichte Wagners

Erweckung für das Musikdrama. Webers Absicht ging auf die Verwirklichung eines „abgeschlossenen Kunstwerkes, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen“ („An die kunstliebenden Bewohner Dresdens“ 29. Januar 1817). Weber verlangte die Herstellung eines schönen Ensembles und Wahrheit des Ausdruckes. Neben Weber waren es die Romantiker E. T. A. Hoffmann, H. Heine und Immermann, aus deren Stoffen Wagner vorzüglich zur romantischen Dichtung geleitet wurde. Bis zum letzten Werke Wagners („Parsifal“) ist dies nachweisbar. »On revient toujours à ses premiers amours.«

Die Zeit seiner Irrungen und Wirrungen sollte noch lange nicht abgeschlossen sein. Von den Hauptleitsternen seiner Kunst, in der Musik: Beethoven und im Drama: Shakespeare (dem zuliebe er im dreizehnten Jahre englisch lernte, um seine Dichtungen in der Ursprache kennen zu lernen) und die antike griechische Tragödie (Äschylos und Sophokles) schaukelte er vom Ausgangspunkte seines operistischen Schaffens, von Weber zur französischen Schule, zu Auber, ja sogar zu Adam, zur italienischen, so zu Bellini, dessen Musik ihn 1837 zu dem Mahnruf veranlaßte: „Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen! Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilt, und wenn diese nicht ebenso selbständig gehalten und gebildet wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein soll, so wird man euch nicht verstehen . . . Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulation so mancher neuerer deutscher Opernkomponisten, so möchten wir wohl wünschen, durch die stabile italienische Form diese krausen Knäuel in Ordnung zu bringen“. Er neigt sich in weiterer Folge zum französierten Italiener Bellini, fühlt sich „gehoben und veredelt“ durch das Studium von Méhuls „Josef in Ägypten“ (1838), nachdem er kurz vorher (1837) in einem Briefe an Meyerbeer erklärt hatte, daß, seit er in das eigentliche Leben und in die Praxis getreten, sich seine Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik und zumal der dramatischen bedeutend geändert hätten

und — fährt er fort — „soll ich es leugnen, daß gerade Ihre Werke es waren, die mir diese neue Richtung anzeigten? Es wäre hier jedenfalls sehr am unpassenden Orte, mich in ungeschickte Lobeserhebungen über Ihren Genius auszulassen; nur soviel, daß ich in Ihnen die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah, der sich die Vorzüge der italienischen und französischen Schule zum Muster machte, um die Schöpfungen seines Genius universell zu machen". Es war der Zeitpunkt, wo Meyerbeer nach seiner italienischen Opernperiode, nach dem französischen »Robert le diable« (1831) die „Hugenotten" geschaffen hatte (1836). Es ist wohl trotz aller Gegenbehauptungen anzunehmen, daß gerade dieses Werk den vierundzwanzigjährigen Wagner zu solcher Huldigung veranlaßte; denn bei Wagners Wahrheitsliebe ist die Behauptung gewisser Wagneriten, als ob dies nur eine äußere Redensart gewesen sei, als eine Verleumdung am Geiste Wagners zu bezeichnen. Selbst später noch, als Wagner gegen die ganze Richtung der grand opéra Stellung nahm und ihre Effekte als „Ursachen ohne Wirkung" bezeichnete, fand er manch herrliches Wort über einzelne Stellen von Meyerbeers „Hugenotten".

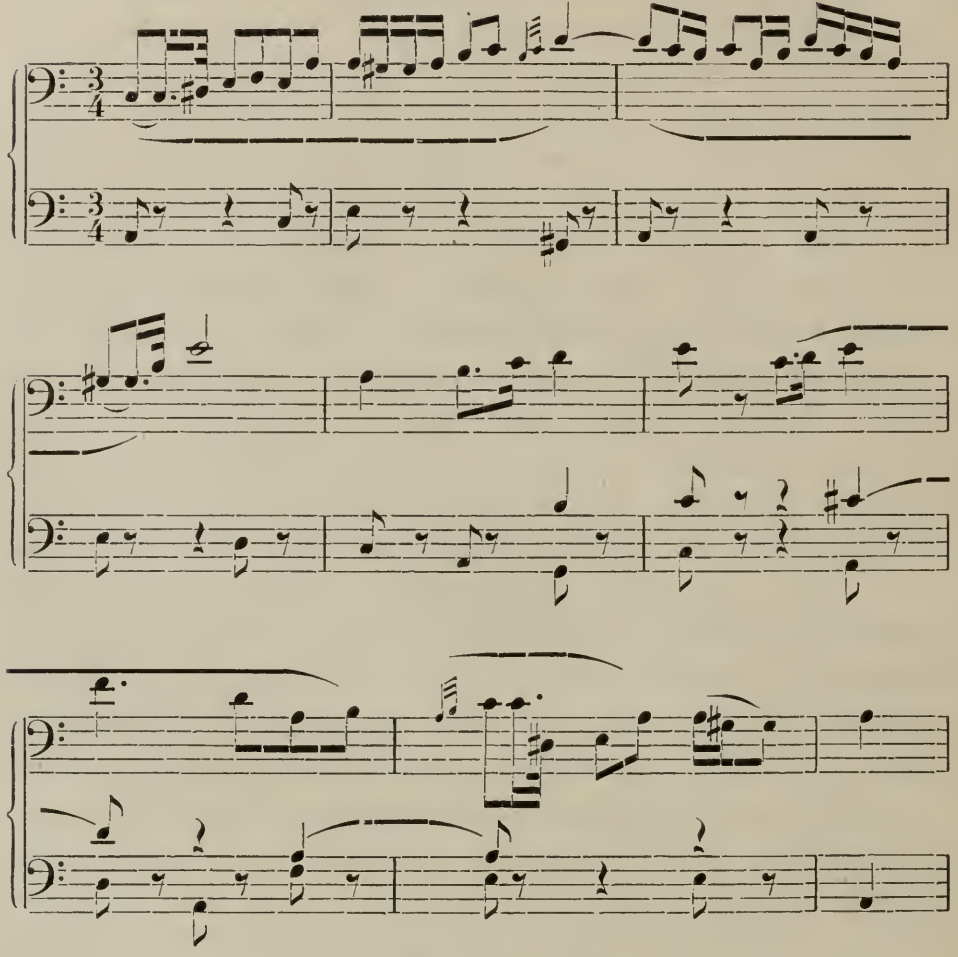
Jedes der dramatischen Produkte Wagners bis zum „Fliegenden Holländer", also der Werke, die er in der Zeit bis zu seinem neunundzwanzigsten Lebensjahre geschaffen, zeigt die direkte Beeinflussung eines oder des andern der genannten Meister. Am neunten Juni 1862 schreibt er an seine Freundin Wesendonk: „Ich entsinne mich noch, um mein dreißigstes Jahr herum, mich innerlich zweifelhaft befragt zu haben, ob ich denn wirklich das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße: ich konnte in meinen Arbeiten immer noch Einfluß und Nachahmung verspüren und wagte nur beklommen auf meine fernere Entwicklung, als durchaus originell Schaffender zu blicken" (M. W. 305). Noch hatte er nicht die Vermittlung und Verbindung der Beethovenschen Musik mit der Oper gefunden, wie sie ihm vorschwebte. Der Einfluß der Kunst Beethovens zeigt sich bei Wagner vorläufig in einzelnen Instrumentalwerken.

Die Symphonien Beethovens hatte Wagner im Gewandhaus kennen gelernt; er beschreibt ihren Eindruck in der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", in der er den jungen Musiker sagen läßt: „Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethovenische Symphonie aufführen hörte, krank wurde und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit auch wohl andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor allem liebte, verehrte und anbetete". Daß auch in den ersten Orchesterwerken Wagners der Einfluß Beethovens nicht rein zur Geltung kam, erfahren wir aus Schilderungen von Zeitgenossen, die den Aufführungen beiwohnten, und soweit die Partituren erhalten sind, erfahren wir es auch aus diesen. So erzählt uns Heinrich Dorn, daß eine der vielen Ouvertüren, welche Wagner schuf, — in der Zeit von 1830 bis 1840 schrieb er 7 Ouvertüren und 2 Symphonien, von denen die zweite Fragment blieb — die Ouvertüre »Rule Britannia« vom Jahre 1836/37 Beethovenisch gewesen sei, „große, schöne Gedanken, kühne rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Länge fast ermüdend, dabei aber das Außenwerk hochmodern, fast bellinisch, so in der Beifügung zweier Klapptrompeten, deren Stimmen $14\frac{1}{2}$ eng geschriebene Seiten ausfüllen, daneben alle übrigen Spektakel- und Reizmittel. Die Verbindung des Ganzen war mißlungen und bot den Eindruck eines Hegelianers im Heineschen Stile. Während die Füße in Beethovenischen Werken wurzelten, schlug das jugendliche Herz in ungestümer Wallung bald hier-, bald dorthin und der Kopf perpendikelte zwischen den Doppel-B Bach und Bellini."

In Beethovenischen Konturen ist auch die Konzert-Ouvertüre mit Fuge in C vom Jahre 1831 gehalten. Die Formen von Beethovens zweiter Symphonie waren das Vorbild von Wagners erster Symphonie in C dur aus dem Jahre 1833, in der einzelne Themen an Mozart gemahnen, andere Züge an Weber, an letzteren besonders die orchestrale Färbung. Den zweiten Satz (Andante)

sieht Wagner als Beleg an, wie weit er es damals im Ausdrucke des Elegischen gebracht habe; er steht darin auf dem Boden der jungen Romantiker der Orchestermusik.

II. Andante ma non troppo. un poco maestoso.



Eigentümliche Effekte weisen auf den späteren Wagner, so ein von Klarinetten und Fagotten piano vorgetragener Eintritt des As moll-Dreiklanges in Anschluß an den unmittelbar vorangegangenen Dominant-Septakkord von C dur des ganzen Orchesters. Von den skurrilen Einfällen in einzelnen der früheren Werke ist er in der Folge abgekommen. Am tollsten, am abenteuerlichsten war die Ouvertüre in B dur (6/8), welche drei Jahre vorher (1830) ent-

standen war und im Theater als Zwischenakts-Musik gespielt worden ist. Dorn erzählt darüber: „Die kleine, in Oktavformat zierlich mit drei verschiedenen Tinten und in drei Abteilungen für die Saiten-, Holzblas- und Blechinstrumente gegliederte Partitur steht mir noch ganz deutlich vor Augen. Sie barg in sich bereits all die Keime der großen Effekte, die später die ganze musikalische Welt in Aufregung versetzen sollten". Wagner hatte zur Übersicht die Streicher rot, die Holzbläser grün und das Blech schwarz geschrieben. Er bezeichnete später dieses Werk als den Kulminationspunkt seiner damaligen Unsinnigkeit. Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelische Sonate gegen diese wunderbar komponierte Ouvertüre sein. „Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im ff. Das Publikum ging aus anfängiger Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck." Der Eindruck war so groß, daß Wagner unmittelbar darauf Klavierkompositionen schrieb, die äußerst zahm waren, solide Schularbeiten, in denen kein Zug wagnerisch ist, so eine Sonate, eine vierhändige Polonäse. Ihre Entstehung hängt wohl auch mit dem theoretischen Unterrichte zusammen, den Wagner damals bei dem Kantor Theodor Weinlig erhalten hatte. In diesen Stücken suchte er sich — wie er sagt — vom Schwulste loszumachen.

So sehen wir Wagner zwischen Extremen wandeln und schaffen, wie er selbst von sich sagt, „ich kann nur in Extremen leben". In den künstlerischen Werken seiner Reifezeit sollten sie zum Ausgleiche gelangen, als Schriftsteller sollte ihm dies versagt bleiben. Es ist das Vorrecht der Jugend, im besonderen der Kunstjünger, in ihrer temporären Begeisterung für das eine oder das andere, für eine oder die andere Richtung ganz aufzugehen. In der Tonkunst ist die Aufgabe für den Jünger eine besonders schwierige. Die Jugendwerke der Dichter sind viel prägnanter als die der Musiker;

denn — sagt Wagner mit Recht — „die Tonkunst ist eben eine wahrhaft künstliche Kunst, die nach ihrem Formenwesen zu erlernen und in welcher bewußte Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenster Empfindung, erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen ist, während der Dichter, was er wahrhaftig erschaut, sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken kann. Wenn der Musikjünger genügende Zeit in vermeintlicher melodischer Produktion gefaselt hat, beängstigt und beschämt es ihn wohl endlich, gewahr zu werden, daß er eben nur seinen Lieblingsvorbildern bisher nachlallte: ihn verlangt es nach Selbständigkeit, und diese gewinnt er sich nur durch erlangte Meisterschaft in der Beherrschung der Form“ (X, 313).

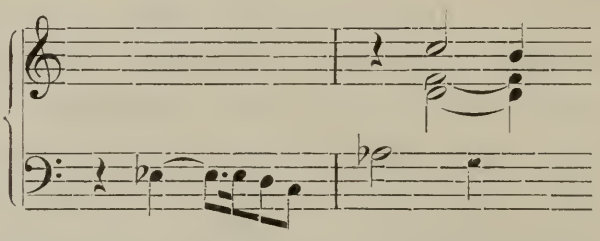
Dieser Ausspruch Wagners kann auch auf Texte seiner dramatischen Jugendwerke angewendet werden. Es ist eine Übertreibung zu behaupten, daß Wagner in den Jugendwerken sprachlich Vollendetes hervorgebracht habe. Seine große Befähigung und Anlage für die Sprache wurde durch die notwendigen Rücksichten auf die musikalische Behandlung nicht selten gebunden. Man könnte sagen, daß einzig in „Parsifal“ die Sprache für sich zu ihrem vollen Rechte gelangt ist. Geradezu ein Wunder! Denn in „Parsifal“ und „Lohengrin“, wie in den „Meistersingern“ kommen Text und Weise zu gleicher Geltung. In der Überleitung des Sprachlichen zum Musikalischen hat Wagner die Textworte in einigen Fällen zum Sinnlosen geführt (was wohl zu unterscheiden ist vom Unsinnigen), zur Ableitung des Begrifflichen in die reine Gefühlsmitteilung. Bei der Erörterung dieses Themas soll speziell bei „Tristan und Isolde“ noch einiges zur Begründung dieser Behauptung gesagt werden.

Solche Unsinnigkeiten, wie Wagners Ouvertüre in B dur (vgl. S. 28), hatte wohl keiner der klassischen Tonsetzer in der Jugend begangen. Übertreibungen, Schnurren, Extravaganzen, Bizarrerien waren bei den jungen Romantikern nicht selten. Der Zug zur Übertreibung, zum Überschwange war den jungen Romantikern eigen. Man denke nur an die endlos langen Klavier- und Gesangsstücke

der Schubertischen Jugendzeit. In der Instrumentalmusik bekam bei Wagner eine maßvolle Haltung die Oberhand; er bezeichnete sich selbst später als Konservativen in der Instrumentalmusik. Seine dramatischen Versuche sind mit Ausnahme seiner ersten Tragödie frei von solchen Willkürlichkeiten. Das Extreme in ihnen besteht darin, daß er sich von den sich gerade geltend machenden Einflüssen bis ins Extreme leiten läßt.

Die erste Oper, von der uns Fragmente erhalten sind, „Die Hochzeit", die er mit neunzehn Jahren schrieb, zeigt dies deutlich in der stofflichen Verwendung der Romantik. „Ein wahnsinniger Liebhaber erklimmt das Fenster zum Schlafzimmer seiner Angebeteten, die die Braut seines Freundes ist. Sie erwartet ihren Bräutigam, ringt mit dem Eindringling und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche." — Der Stoff ist Immermanns „Cardenio und Celinde" (1824/25) entnommen, in eigenartiger Weise umgebildet; er ist demjenigen von Heines „William Ratcliff" verwandt. Des Romantikers Immermann Einflüsse machten sich auch in weiterer Folge in Werken Wagners geltend, so zeigen sich die Spuren von Immermanns „Friedrich II." und „Merlin" in der nicht komponierten Dichtung Wagners „Die Sarazenin" (1841/43), im „Lohengrin" und „Parsifal". Mit Recht hebt der Literarhistoriker Muncker hervor, daß der „Grundcharakter des gesamten dramatischen Schaffens Wagners schon in der ‚Hochzeit' hervortritt, so die eigenartig selbständige Verbindung einzelner Züge, die aus älteren Dichtungen oder Sagen entnommen sind, die künstlerische Ausgestaltung und Vertiefung der Handlung nach strengen Gesetzen des Dramas; hier in der „Hochzeit" andeutungsweise die Erfüllung des Ganzen mit einem neuen, sittlich und geistig wertvollen Gehalt." Gegenüber dem Drama Immermanns sind in der Oper Wagners die Vorgänge und Handlungen dicht aneinandergedrängt. Die Einheit der Handlung wird möglichst gewahrt, wie dies denn auch im „Fliegenden Holländer", „Lohengrin", den vier Teilen des „Ring

der Nibelungen", den „Meistersingern" ohne Engherzigkeit beobachtet wird. Die Gefühlsmomente dienen zur Verwendung der üblichen geschlossenen Opernformen. Einige musikalische Phrasen verraten die dramatische Begabung des Kunstjüngers. Die Wiederholung eines Motives an verschiedenen Orten, wie dies gelegentlich auch in Werken der Zeitgenossen geschieht, zeigt bei Wagner den Drang nach motivischer Verbindung einzelner Musikstücke, die in der Folge systematisch ausgestaltet werden sollte.



In der Orchestration zeigt sich eine Begehrlichkeit, die über das klassische Normalmaß hinausgeht und auch die Zugehörigkeit zu den Romantikern erkennen läßt; Wagner verlangt schon vier Hörner und drei Posaunen.

IV.

Einem andern Gebiete der Romantik gehört der Stoff zu Wagners nächster Oper, zu den „Feen" vom Jahre 1833 an; ihr Text ist nach einer favola teatrale tragicomica »La donna serpente« des Venezianers Gozzi gearbeitet. Carlo Gozzi, 1722—1806, der Schöpfer der »fiabe drammatiche« (dramatischen Märchen), war nicht nur von den Klassikern wie Goethe und Schiller anerkannt (Schiller bearbeitete »Re Turandote« für die deutsche Bühne), sondern auch der Romantiker E. T. A. Hoffmann empfahl in einer Novelle der „Serapionsbrüder" den Komponisten die Werke Gozzis als gute Opernstoffe.

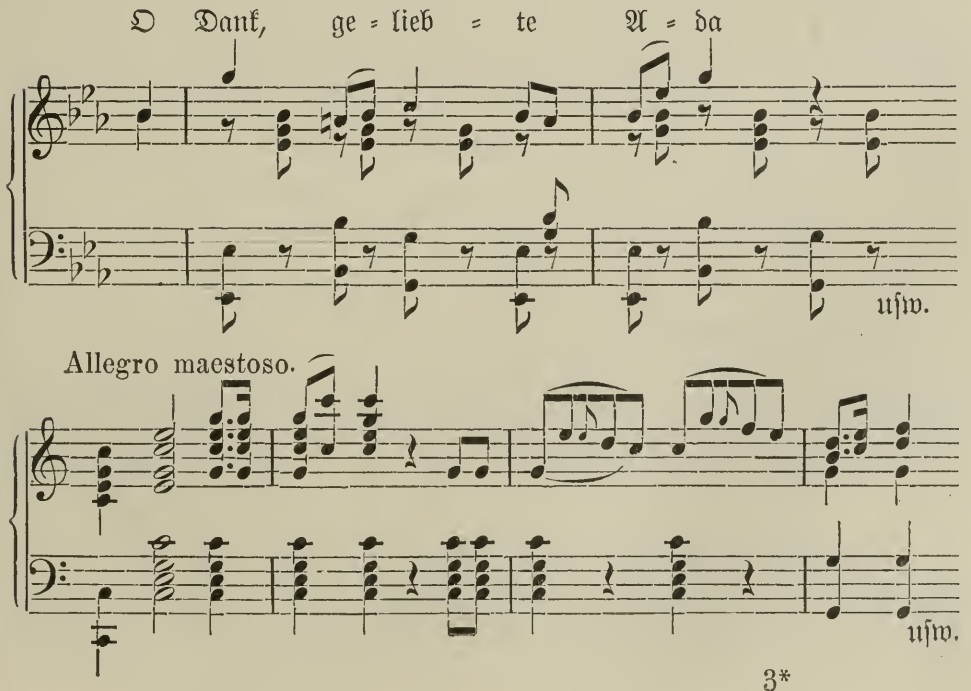
Der Inhalt ist folgender: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Vorstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt. Der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt; so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird" (IV, 252).

So erzählt Wagner den Inhalt, der hier viel konzentrierter ist,

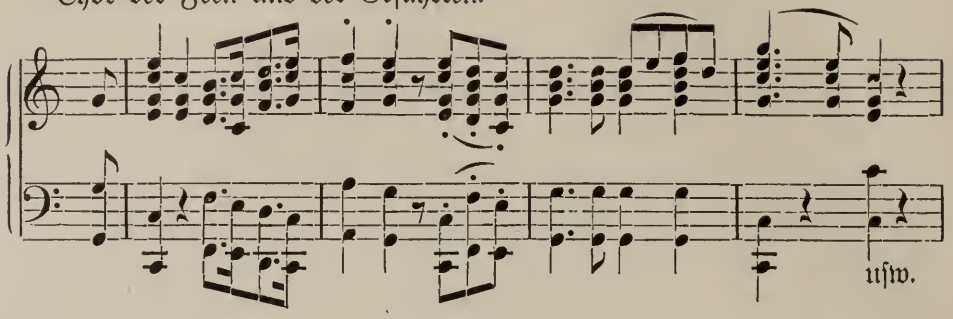
als er im Libretto erscheint. Wäre der Text so zusammengezogen, dann entspräche er den dramaturgischen Anforderungen einer Oper; in der Wagnerischen Bearbeitung ersticken die vielen Nebenpersonen, die Häufung episodischer Gestalten, den Kern. Das Personenverzeichnis verlangt nicht weniger als fünf Soprane, drei Tenore (ein Buffo-Tenor), ein Bariton, vier Bässe (ein Buffo). Manche dichterischen Züge weisen auf den Wagner der Zukunft: so vorerst, daß der Geliebte mit der Gewonnenen in die unsterbliche Welt der Feenwelt aufgenommen wird; dann, daß wahre, echte Liebe unbedingtes Vertrauen verdient; ferner folgendes: Die Fee Ada verlangt von Arindal, daß, eh' sie' ganz sein eigen werde, er sie vor allem noch acht Jahre lang nicht fragen dürfe, wer sie sei (wir kennen dieses dramatische Hauptmotiv aus dem „Lohengrin"), und endlich die Umänderung der Schlange bei Gozzi in einen Stein und seine Entzauberung durch die Musik, durch die Macht der Liebe; Musik und Liebe sind hier ineinander geschoben — wie Wagner später sagt — „ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe." Auch persönliche Züge Wagners kommen hier zu künstlerischem Ausdrucke, wie seine Tierliebe und das Mitleid, welches dann im „Parsifal" zum Hauptmotiv der Handlung wird. Was Wagner selbständig zu der Vorlage noch hinzufügt, ist zum Teil aus der Theaterküche Shakespeares, zum Teil aus Glucks „Alceste" und „Orfeo", Mozarts „Zauberflöte" (die komische Episode zwischen dem Pärchen Drolla und Gernot à la Papageno-Papagena) entnommen.

Der Grundzug ist der des Wunderbaren in der Romantik, verwandt mit „Undine" und „Melusine", eine umgekehrte Fabel des „Hans Heiling", der im gleichen Jahre (1833) erschien. Von Marschner waren vorangegangen: Der „Vampyr" (1828), „Templer und Jüdin" (1829). Auf Marschnerischem und Weberischem Grunde steht denn auch die Musik. Wie sehr sich Wagner dem Marschnerischen Stile zu assimilieren vermochte, ersieht man aus einem von Wagner für seinen Bruder Adolf im September 1833 zu einer Arie des Aubry im „Vampyr" komponierten Allegro, das in

Würzburg häufig aufgeführt wurde. Der künstlerische Wert der Musik der „Feen" steht trotz einzelner genialer Züge weit zurück hinter Weber und Marschner. Es ist daher vollkommen begreiflich, daß Wagners „Feen" bei seinen Lebzeiten nicht zur Aufführung gelangten: zur Zeit der Komposition wegen der Minderwertigkeit der Musik gegenüber der von Weber und Marschner; und als Wagner die Aufführung leicht hätte durchsetzen können, kam es nicht dazu, weil er es nicht wollte. Es wäre denkbar, daß bei der heute bestehenden Wagneromanie die Werke Webers und Marschners allmählich in den Hintergrund gedrängt, im Laufe der Zeit ganz verschwänden. Wenn etwa nach hundert Jahren die „Feen" vor einem Publikum aufgeführt würden, das Weber und Marschner nicht kennt, dann könnten möglicherweise diesem die „Feen" als vollgültiges Zeugnis der ersten romantischen Schule erscheinen; für die Kenner sind die „Feen" nur ein schwacher Abguß der Hauptwerke dieser Schule, eine Scholarenleistung. Vielfach eine bloße Verwässerung der Weberischen Melodik, entbehren die Weisen jener Ursprünglichkeit und Frische, wie sie Webers Musik eigen ist.

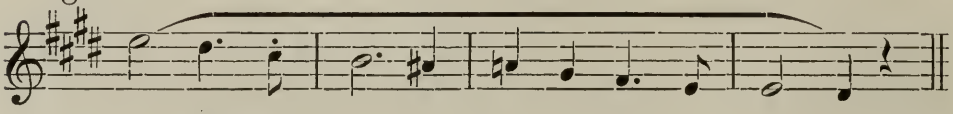


Chor der Feen und der Gefährten.

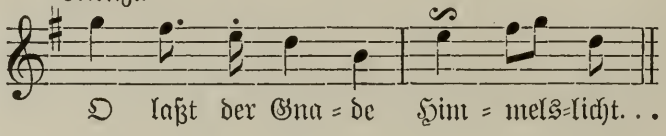


Obzwar die Ouvertüre die wichtigsten Themen und Motive der Oper enthält, und sich auch darin an Weber und Marschner anschließt, so bietet sie doch kein poetisches Gesamtbild. Die melodische Haltung steht unter Webers Vorbild, ist äußerlich übersichtlich, innerlich wenig verbunden. Der junge Musikdramatiker zeigt seine Selbständigkeit in einzelnen Begleitungsfiguren, Ritornellen, einem Ensemble für Vokalstimmen, in der dramatischen Steigerung bei der Verstoßung Adas und in der Wahnsinnsszene Arindals. Eine Phrase aus den „Feen" gleitet in verschiedenen Wandlungen in die nachfolgenden Opern über:

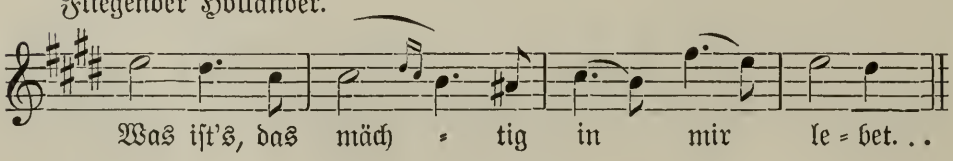
Feen.



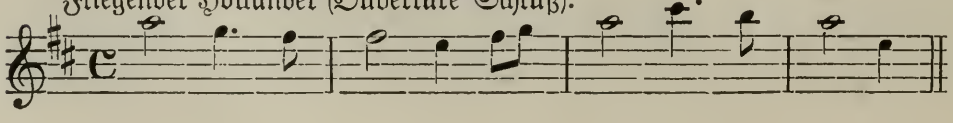
Rienzi.



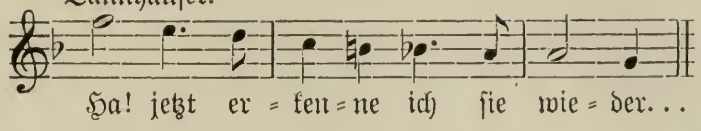
Fliegender Holländer.



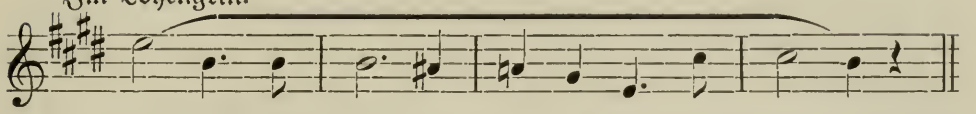
Fliegender Holländer (Ouvertüre Schluß).



Tannhäuser.



Im Lohengrin.

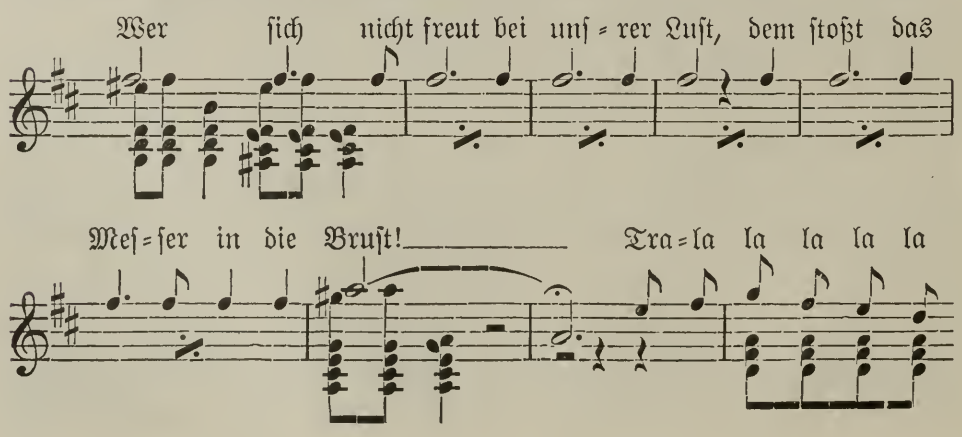


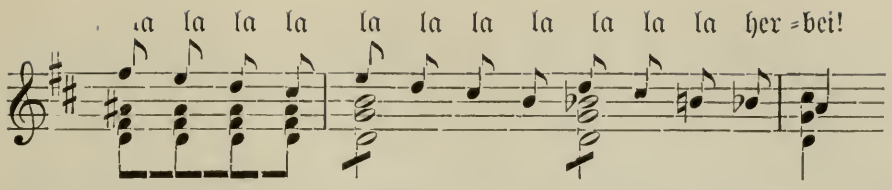
Der künstlerische Ernst, der aus dem Ganzen spricht, wird durch das Hereinleuchten einiger Beethovenischen Klänge gehoben.

Auf den ersten Blick erscheint es befremdend, wie Wagner von den „Feen" den Sprung zum „Liebesverbot", große komische Oper in zwei Akten, machen konnte. Dort — wie er selbst sagt — „heiliger Ernst meines ursprünglichen Empfindungswesens, hier eine kecke Neigung zu wildem sinnlichen Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit." In Wirklichkeit sind diese Antinomien im tiefsten Wesen des Künstlers, oder wir können allgemein sagen, eines jeden großen Künstlers begründet. Hier begegnen wir dieser Erscheinung bei dem jungen Wagner auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung. Wir können sie in jedem der folgenden Werke in mehr oder weniger greifbarer Gegenüberstellung der Gegensätze beobachten. In verklärter, hochvollendeter Art tritt sie nach dem langen künstlerischen Werdeprozeß in Wagners letztem Werke „Parsifal" auf.

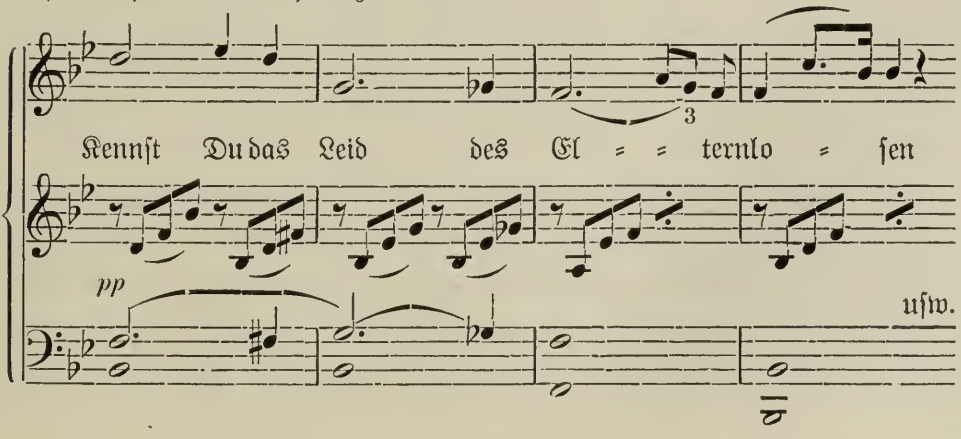
Das Libretto des „Liebesverbot" war 1834 nach Shakespeares »Measure for measure«, „Maß für Maß", eigentlich „Gleiches mit Gleichem" geschrieben; die Musik (1835—36 komponiert) steht unter dem Einfluß Aubers, besonders der „Stummen von Portici" (1828) und Bellinis „Norma" (1831). Nicht so sehr als Dichter wie als Musiker war er in diesem Werke seinen Vorbildern in extremer Weise gefolgt. In Shakespeares Stück war es Isabella, die ihn begeisterte: „Sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für ihren Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen, und dennoch von der Natur gesegneten Liebesbundes mit einem Mädchen, nach einem drakonischen Gesetze zum Tode verurteilt ist.

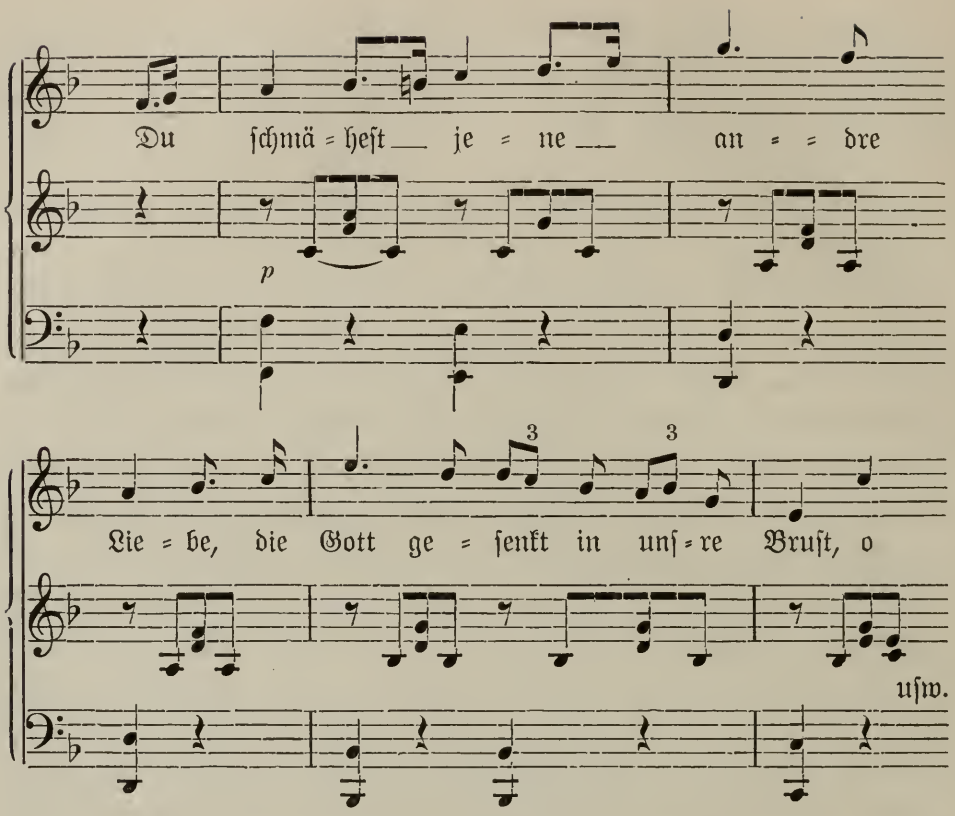
Isabellas keusche Seele findet vor dem kalten Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr gesteigertes Gefühl weiß diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen, daß der strenge Sittenwahrer selbst von leidenschaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Diese plötzlich entflammte Leidenschaft äußert sich dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von seiten der schönen Schwester verheißt. Empört durch diesen Antrag greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem sie mit Verstellung zu gewähren versprochen hat, findet dennoch für gut, seine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer erlaubten Neigung sein strenges richterliches Gewissen nicht aufzuopfern. — Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des, bis dahin im verborgenen beobachtenden Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das „Maß für Maß" des Richters. Ich dagegen löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich aus dem fabelhaften Wien nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens verlegt, um die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können. Vom Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten:





Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskiert zum Stelldichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt — der Bruder noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Kloster-Noviziat und reicht jenem wilden Karnevalfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie der Statthalter sei" (IV, 254). Die Grundauffassung des Dramas liegt bei Wagner in der Verherrlichung der freien Sinnlichkeit, der „Emanzipation des Fleisches", wie sie dem jungen Deutschland vorschwebte und der Zurückweisung puritanischer Heuchelei. Der Heuchler wird durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe gezogen. Der Kernpunkt der Handlung Shakespeares, das Gerechtigkeitsgefühl des Herzogs, wird bei Wagner in leidenschaftliche Liebe übergeleitet, die dann später im „Tannhäuser" künstlerisch verklärt wird. Diesem Grundzuge der Oper entsprechend, ist auch die Musik von südländischem Geiste erfüllt. Von Weber abgewandt, kehrt Wagner bei Italienern und Franzosen ein, ohne irgend — soweit wir aus den erhaltenen Stücken urteilen können — die ursprüngliche, melodische Kraft und die innere Verbindung in den Formen der besten Meister dieser Schulen erreichen zu können.





Es ist also auch hier begreiflich, daß die Oper, nachdem sie nach ihrer ersten Aufführung in Magdeburg, am 29. März 1836, unter dem Titel „Die Novize von Palermo“ aus äußeren, zufälligen Gründen zurückgestellt war, eben aus inneren Gründen nicht wieder aufgenommen wurde, da sie mit ähnlichen Werken der Schulen und Meister, deren Musik Wagner nacheiferte, nicht konkurrieren konnte. Als sie im Herbst 1839 in Paris im théatre de la Renaissance zur Aufführung gelangen sollte, machte das Theater Bankerott; damit war die letzte Aussicht zur Aufführung benommen.

Die Gründe zur Erklärung des merkwürdigen Sprunges von den „Feen“ zum „Liebesverbot“ liegen nicht allein in der dem Wagnerischen Charakter entsprechenden, temporären extremen Begeisterung für einen oder den andern Meister, für eine oder die andere Schule, in dem Hervorbrechen der Antinomien, wie wir

dies erwähnten, sondern auch in Eigenschaften des jungen Künstlers, die wir kurz zu erörtern haben: vor allem in einer Neigung zu künstlerischer Aussprache von Lebensgenuß, die einen Grundzug seines Wesens, seines Naturells bildeten; dieser wurde damals durch den Einfluß einzelner Romantiker und durch die Lektüre von Heinses „Ardinghello" besonders begünstigt und zur Sinnenlust gesteigert. Aufgeregte Sinnenlust paarte sich damals in der romantischen Literatur nicht selten mit Frömmeln und Bigotterie, wie bei Tieck; schon Goethe spottet über das „Sternbaldisieren". In manchen Werken Wagners gelangt die Sinnenlust zum Ausdrucke, in keinem so unverhüllt und ungeklärt, wie in dem „Liebesverbot"; sie erhebt sich da nicht zu freudiger Erfassung, wie in manchem Werke der Folgezeit, sondern bleibt im Rohen, Unausgeglichenen stecken. Daß Wagner die Handlung von Wien nach dem Süden verlegte, hängt mit der Heinseschen Schilderung der Sinnlichkeit in Kunst und Leben zusammen, die in so glühenden Farben gehalten ist, wie sie nicht dem Norden, sondern dem Süden eigen sind. In diese südliche Atmosphäre ist auch die Musik eingefaßt.

Leichtigkeit der Behandlung in Stoff und Musik erschien damals dem jungen Künstler als Rätsel der Wirkung. Dies dünkte ihn in der schwerflüssigen deutschen Musik zu erreichen unmöglich. Er wollte Theatererfolge erzielen und hatte erfahren, welche Mittel hierzu geeignet seien. Er hatte die Theaterpraxis kennen gelernt und wollte die dabei gewonnenen Erfahrungen verwerten; von Kindheit auf mit Schauspiel und Bühne vertraut, war er seit 1833 in die Laufbahn eines Berufsmusikers und Kapellmeisters getreten, um seine seit frühester Jugend ausgebildeten Fähigkeiten zu betätigen und um sich eine Existenz zu schaffen. Von Würzburg kam er 1834 nach Magdeburg, dem sich dann 1836 Königsberg und 1837 Riga anschlossen. Vom Chor-Korrepetitor hatte er sich zum Kapellmeister aufgeschwungen. Da zeigte sich die Energie seiner Tätigkeit in neuem Lichte. Mit peinlicher Sorgfalt waltete er seines Amtes; solche Kapellmeister und gar solche Direktoren sind recht unbequem. Manche Klage hören wir darüber — es gab

damals eben solche Unverständige wie heute. Sein Direktor in Riga, Holtei, klagt über die stundenlangen, endlosen Proben, über das minuziöse Einstudieren Wagners, dem nichts recht sei, nichts gut genug, keine Nuance fein genug. Wo Wagner Exaktheit bei Aufführungen wahrnahm, da war seines Beifalls kein Ende; er lernte überall. In Berlin imponierten ihm 1836 die genauen Bühnen-Evolutionen unter Spontinis Leitung; in Paris, als er bald danach das Orchester des conservatoire de musique unter Habeneck hörte, fiel es ihm, wie er sagt, wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme und er verstand sogleich, worin das Geheimnis der glücklichen Lösung der Aufgabe läge.

Die richtige Erkenntnis des dramatischen Vortrages bei Bühnenstücken hatte ihn eine Frau gelehrt, eine der größten dramatischen Sängerinnen, deren Kunst bestimmend wurde auf Wagners Schaffen. Gerade bevor er das Liebesverbot schrieb, lernte er Wilhelmine Schröder-Devrient kennen. Dieser genialen Frau setzte Wagner in seinen Schriften ein literarisches Denkmal. „In höchstem Grade bestimmend hatten schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Werte, der Schröder-Devrient, auf mich gewirkt . . . . Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen ‚Oper' geben mochte" (VII, 97, „Zukunftsmusik"). „Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag (1851) sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte" (IV, 254). Und wo hatte er ihre Kunst kennen und be-

wundern gelernt? In Bellinis „Romeo"; den Eindruck der Darstellung dieser Rolle, meint Wagner, hätte selbst der beste Schauspieler in Shakespeares Stück nicht erreichen können. Warum? Weil hier das Element fehlt, welches für die dramatische Gestaltung bestimmend war: die Musik. So möchte Wagner seine Dramen „als ersichtlich gewordene Taten der Musik bezeichnet wissen." Unter dem Einflusse dieser wunderbaren Frau bildete sich in ihm „eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes überhaupt." Die Wahrhaftigkeit ihres Spieles, welches sich immer als Spiel gab im befriedigenden Bewußtsein desselben, welches dem „genialen Mimen das kindliche Wesen verleiht, durch das er sich so liebenswürdig sowohl vor seinen unbegabten Genossen als vor seiner ganzen Mitwelt auszeichnet" (sollte wohl heißen: unterscheidet) — diese Wahrhaftigkeit erschien auch ihm „als eine unerläßliche Bedingung alles künstlerischen Wesens, wie nicht minder alles Wertes eines guten Charakters". Ja, der Vortrag dieser Sängerin war auch — wie er sagt — seine beste Anleitung in betreff des Tempos und des Vortrages Beethovenischer Musik. Und wodurch wirkte sie? Durch den Zauber ihrer Stimme? Nein. Wagner sagt: „Sie hatte gar keine Stimme: aber sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehn und eine wahrhaftige, weibliche Seele durch ihn so wunderbar tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen, noch an Stimme dachte".

Diese Vorstellung sowie anderweitig gewonnene Eindrücke („für den Charakter meines dramatisch-musikalischen Ideals hatte ich in den seltenen einzelnen Leistungen genialer Künste einen realen Anhalt gewonnen" sagt er im allgemeinen VII, 99) bestimmten ihn wohl auch zu mancher Ausdrucksweise, welche sich von der Schönheit des Gesanges weit entfernt, welche Charaktere ermöglicht, bei denen der gesangliche Vortrag geradezu das Häßliche streift, wie in der Rolle des Mime. Hier kommen Wahrhaftigkeit des Ausdrucks und das Charakteristische zu ihrer maßgebenden Stellung in

Wagners Kunstwerk. Die elementare Wirkung der Darstellung tritt in den Vordergrund und drängt das Gesangliche in den Hintergrund. Der Mimiker behält das Vorrecht, sowie Wagner im allgemeinen sagt: (Kunstwerk der Zukunft) „Der Darsteller erhebt sich zum künstlerischen Gesetzgeber der Genossenschaft (er meint dabei die Genossenschaft der Künstler), um wieder in ihr aufzugehn". In seiner extremen Begeisterung geht Wagner sogar so weit, daß er in einem Briefe an Liszt erklärt, „nur der Darsteller ist der eigentliche, wahre Künstler . . . . ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller statt dramatischer Dichter und Komponist wäre".

Im Zusammenhange mit diesem Ideenkreise wäre gleich jetzt hervorzuheben, daß Wagners ganzes musikalisches Drama durch die Mimik des Schauspielers mitbestimmt wird, seine Ausgestaltung erfährt durch die Rücksichtnahme auf eine möglichst greifbare Erfassung des Schauspieles; Wagner vermochte sich „vermöge der Intuition gänzlich in die Natur des Mimen zu versetzen," jedoch fügt er einschränkend hinzu „nur für den Zustand, in welchen der Schauspieler bei der Darstellung durch seine geglückte Selbstentäußerung geriet . . ." Er sieht den mimischen Trieb zunächst nur als „dämonischen Hang zur Selbstentäußerung an" — dies sei der Fokus des wunderbarsten Gebildes der Kunst. Dazu müsse nun bei den höchsten Kunstschöpfungen des menschlichen Geistes — Wagner meint da das musikalische Drama — die klarste Besonnenheit treten, „vermöge welcher auch der Zustand der Selbstentäußerung in demselben Bewußtsein sich spiegelt, welches bei dem Mimen völlig depotenziert wird" (IX, 259 flg. „Über Schauspieler und Sänger").

Wagner hat bei seinen Werken, wie jeder echte Dramatiker, immer das Schauspiel vor Augen; es bestimmt Wort und Ton. Im Schauspiele steckt der eigentliche Nerv, die wahre Absicht der dramatischen Kunst überhaupt (V, 29). Hier wird das Wort Schopenhauers: „In den Werken der darstellenden Künste ist alle Weisheit erhalten", in die Tat übergeführt. Der Drang nach

mimischer Deutlichkeit greift auch auf die Musik über, auf die Tonformen, die musikalische Ausgestaltung. Von Kindheit her hatte er Neigung zum Komödienspiel empfunden und sie — wie er erzählt — auch bei sich in der Stube befriedigt. Den Abscheu vor dem geschminkten Komödiantentum lernte er überwinden. In den Werken der Reifezeit strebt Wagner die Ausgleichung der hierbei zur Verwendung gelangten Kräfte an; wenn er theoretisch das Darstellerische in den Vordergrund schiebt, so hält er sich bei der Ausgestaltung seiner Werke von Übertreibungen fern. Behauptungen, die in der Wagnerischen Literatur unserer Tage aufgestellt werden, wie eine solche, daß nur im Drama die Musik Gestalt werden könne — die Verzerrung eines Satzes von Schiller, den wir noch näher kennen lernen werden —, sind an sich so ungereimt, daß sie eigentlich gar nicht der Widerlegung bedürften. Immerhin aber haben die theoretischen Übertreibungen des Mimischen bei Wagner zu manchem nicht unberechtigten Angriffe Anlaß gegeben; den stärksten Vorwurf solcher Art erhebt Nietzsche, indem er Wagner einen „versetzten Schauspieler" nennt, „der zur Musik steht wie ein Schauspieler und der nur höchste Affekte und theatralische Effekte liebt."

Damals, als Wagner zur Dichtung und Komposition des „Liebesverbot" schritt, hatte sich ihm das Elementarische der Bühnenwirksamkeit aufgedrängt. Nach dem Eindruck der Romeodarstellung durch die in voller Blüte stehende Schröder-Devrient und zufolge der auseinandergesetzten Umstände hatte er den Sprung von den „Feen" zum „Liebesverbot" gemacht. Die Ausgleichung beider Richtungen, wie sie in den „Feen" und im „Liebesverbot" hervortreten, sollte das Werk seines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein. Die zwei Seelen im Faust,

„Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Wust
Zu den Gefilden höh'rer Ahnen",

wohnten auch in Wagners Brust. In seiner Kunst sollten wie in der Faust-Natur beide vereint zum Ausgleiche gelangen. Aber noch

war die Zeit nicht gekommen. Während er zur Zeit der Entstehung des „Liebesverbot“ eine Symphonie in Edur entwirft, die sich wieder teils an Weber, teils an Beethoven hält, wendet er sich zwei Jahre nach dem „Liebesverbot“ in einer besonders frivol aufgelegten Stimmung zur Komposition einer komischen Oper in zwei Akten, „Männerlist größer als Frauenlist“ oder „Die glückliche Bärenfamilie“ (1838), deren Stoff aus „1001 Nacht“ genommen war. Als Komponist stellte er sich da an die Seite Adams, also tiefer als im vorangegangenen „Liebesverbot“. Mit innerem Grauen wendet er sich ab. Es hatte ihn ein anderer Stoff angezogen, zu dessen Bearbeitung er nunmehr schritt.

V.

Im Sommer 1837 wurde Wagner durch die Lektüre von Bulwers Roman „Rienzi, der letzte Tribun“ (1835) zur Konzeption einer Oper angeregt. Erst ein Jahr später führte er den Plan aus, schrieb das Libretto und stellte im Frühjahr 1839 den ersten Akt fertig, zur Zeit, als in Riga sein Kontrakt als Kapellmeister zu Ende ging. Die folgenden Akte wurden in Frankreich, der zweite Akt im September desselben Jahres in Boulogne-sur-Mer, und die folgenden im Jahre 1840 in Paris komponiert. Nicht allein der Stoff war es, der ihn zur künstlerischen Bearbeitung als Oper bestimmte, zu einem Werke, welches — wie Wagner sagt — „von jugendlich heroisch gestimmtem Enthusiasmus durchweht ist,“ sondern auch äußere Gründe veranlaßten ihn zur Ausführung. Die Misere der Provinzbühnen mit den kleinlichen Verhältnissen hatte ihn angewidert. „Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte brachte mich zum Entschluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur Aufführung zu bringen“. Er wollte sich an ein bedeutendes Theater wenden und so schrieb er ein Werk, welches von vornherein nur für große Bühnen bestimmt war, „eine große tragische Oper“ im Rahmen der großen historischen Oper, der Tragédie lyrique, wie sie damals von Paris aus als grand opéra ihren Einzug auch in Deutschland hielt. Wagner bezeichnet es selbst als musikalisches Theaterstück, in welchem er die große Oper in aller szenischen und musikalischen Pracht, der effektreichen, musikalisch massenhaften Leidenschaftlichkeit nicht bloß nachahmen, sondern mit rücksichtsloser Verschwendung überbieten wollte. Die lyrischen Elemente des

Stoffes hatten ihn besonders angezogen. Die Liebes-Intrigen zwischen Adriano und Irene, der Schwester Rienzis, stellte er in den Vordergrund neben den Helden Rienzi, so wie es die erste Bearbeiterin, Miß Mitford, getan hatte. Die Friedensboten, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachthymne, die Volksszenen schienen ihm zur Komposition sehr verlockend. Wagner hat gegenüber Bulwer die rein menschlichen Züge des Helden im idealen Sinne herauszuarbeiten gesucht, seine Vaterlandsliebe, seine Großmut; dagegen ließ er die romanhaften Züge fallen. Nichtsdestoweniger haftet der Grundidee des Dramas eine Unklarheit an. Daß die erklärenden politischen Motive seines Handelns fehlen, dürfte nur ein Vorteil der Oper sein. Die Passivität der Irene und die Unschlüssigkeit des Adriano sind ein Nachteil. Zur Ausführung dieser, einer Frauenstimme zugeteilten Rolle dürfte wohl der Romeo der Schröder-Devrient als Vorbild gedient haben.

Der Behauptung, daß er die Musik ohne ein Vorbild geschaffen habe, und — wie er sagt — sich einzig dem Gefühle, das ihn verzehrte, dem Gefühle, daß er nun so weit sei, von der Entwicklung seiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten (I, 12, Autobiographische Skizze 1843), — dieser Behauptung widerspricht Wagner selbst, indem er an anderer Stelle (VII, 119, „Zukunftsmusik" 1860) hervorhebt, daß „dieses Werk seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontinis, sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der großen Oper Aubers, Meyerbeers und Halévys verdankte". In der „Mitteilung an meine Freunde" 1851 hatte er gesagt, daß überall da, wo ihn nicht bereits der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus, wie er ihn zumal aus den Opern Spontinis angesprochen hatte, bestimmt hatte (IV, 324). „Ferdinand Cortez" von Spontini war wohl das Hauptvorbild. Daneben findet man einen Zusatz von Weber, Spohr und Marschner, deren Melodik in manchen Wendungen weitergeführt ist; für die in Paris kompo-

nierten Akte war auch Halévy mitbestimmend. Die Balletpantomime in „Rienzi“ ist wohl auch äußerlich unter dem Vorbilde derjenigen in der „Jüdin“ (1835) entstanden. Zur vollen Höhe der Meisterschaft Spontinis drang Wagner in diesem Werke ebensowenig vor, wie er die einheitlich stilvolle Behandlung der „Jüdin“ nicht zu erreichen vermochte. Wie der „Rienzi“ darin nicht nur weit hinter dieser Oper zurücksteht, so erreicht er im künstlerischen Werte nicht die „Stumme“ (1828), „Tell“ (1829), „Hugenotten“ (1836). Einzelne Deklamationsfehler und Nachlässigkeiten in bezug auf richtige Betonung resultieren aus der äußerlichen Anlehnung an Spontinische Marschweisen. Einzelne Stellen, wie z. B. die zweite Hälfte des Chores „Auf Römer, auf für Herd und für Altäre!“ oder der Jubelchor „Rienzi, dir sei Preis“ streifen das Triviale. Solche Banalitäten treten auch dort hervor, wo Anmut, Heiterkeit und Lebensfreude geäußert werden sollen.

Die Äußerlichkeit manches Effektes dieses Eklektizismus, der zu einem beträchtlichen Teile die Oper als veraltet erscheinen läßt, wird wettgemacht durch das Feuer der Jugend, welches die ganze Partitur durchströmt, ferner durch eine Reihe eigenartiger musikalischer Einzelzüge, durch die geniale Erkenntnis der dramatischen Höhepunkte, sowie durch die Kraft dramatischer Gestaltung besonders in den fünf Finales. Hier läßt Wagner „dem musikalischen Flusse sein Recht widerfahren, und die beiden Adagiosätze des zweiten und dritten Finales, sowie die rauschenden Schlußsätze derselben verlangten durchaus eine ausgeführtere Behandlung“ (Brief an Wilhelm Fischer U. 263). Wagner sah sich „beim Komponieren durch einen Überblick der Masse des Stoffes gezwungen, sich gewisser rein musikalischer Ausführungen selbst da zu enthalten, wo sie vielleicht sogar von guter Wirkung gewesen wären“ (ib. 262). Diese Bemerkung ist wichtig für die Erkenntnis, daß durch die Zurückdrängung des Stofflichen, alles Nebensächlichen gerade für den musikalischen Ausdruck des Seelischen in Wagners Musikdrama der Folgezeit Raum gewonnen wurde. Die geniale Eigenbegabung des musikalischen Dramatikers kommt neben den Finales auch in

der Introduktion, in der Entführung Irenens, in dem Streite zwischen Orsini und Colonna, in Adrianos „Gerechter Gott", in dem Gesange „Solang' als Roma steht", in der Fluchszene, im Vorspiel zum vierten Akt, der auf die Stimmung vorbereitet, zur Geltung; solche Stellen, besonders diejenigen, die Verhängnis und Schuld oder Drohungen verkünden oder die Zorn und Rache zum Ausdruck bringen und leitmotivisch miteinander verbunden sind, weisen auf den Künstler in seiner mittleren Periode hin.

Infolge der Ungleichheit der Arbeit kann man diese Oper wohl nicht zu den Meisterwerken Wagners zählen. Wagners spätere Bezeichnung derselben als einer „Jugendsünde" ist jedoch mehr als humoristische Verurteilung anzusehen. Dem Umstande, daß für die Diktion „keine größere Sorgfalt verwendet ist", daß auch Mißgriffe in der Behandlung des eigenen Textes zu beobachten sind, ist weniger Gewicht beizulegen. Die Eigenanlage kam erst in den nachfolgenden Werken zur vollen Ausreifung. Als Übergangswerk ist „Rienzi" auch insofern von Bedeutung, als stellenweise, wie in dem Gebet Rienzis, welches das Hauptthema der Ouvertüre ist, im Kirchgange der religiöse Ton anklingt, welcher dann im „Tannhäuser" und „Parsifal" zur vollen Resonanz gelangt. Es ist einer der Grundzüge Wagners, eine seiner Charakterseiten, also nicht zur Jugendsünde gehörig. Die Gleichgültigkeit eines Künstlers gegenüber früheren Werken, deren Herabsetzung gegen spätere Werke ist ein Zug, dem wir bei vielen Künstlern begegnen. Beethoven haßte sein Septett, das er mit dreißig Jahren geschrieben hatte, weil dessen Erfolg der Würdigung nachfolgender Werke hinderlich gewesen sei. 1860, zur Zeit, als Wagner vom „Tristan" erfüllt war und nur einzig nach einer Aufführung dieses Werkes lechzte, ruft er aus: „Was liegt mir an meinen alten, mir fast gleichgültig gewordenen Werken!" (M. W. 216) — und da meint er auch den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin"!

Die Gliederung des Stoffes zeigt die geschickte Hand des Bildners. Wie man jedoch dazu gelangen konnte, den „Rienzi" als Musikdrama schlechthin in dem Sinne hinzustellen, als ob

dieses Werk Wagners die Vollendung der älteren Oper bedeute, von der aus Wagner — wie gesagt wird — zu einem „Wort-Tondrama" vorgedrungen sei, ist unbegreiflich. Die Anforderungen an den Kraftaufwand der Ausführenden sind allerdings darin auf das Höchste gesteigert; allein dem entspricht nicht die Höhenbewegung des ganzen Werkes. Wenn in der letzthin veranstalteten Ausgabe der Partitur — es ist die erste gedruckte Partitur, bis dahin war nur der Klavierauszug gedruckt — wohl mit Rücksicht auf diese Behauptung der höchsten Vollendung des Musikdramas oder mit Benutzung von Partituren, die für lokale Zwecke eingerichtet waren, die Originalpartitur nach Willkür gekürzt, gestrichen, verändert wurde, Überleitungsstellen mit neuen Themen versetzt, manchmal nur sechs oder sieben Takte ausgelassen, ja sogar nur einzelne Takte gestrichen wurden, stellenweise wertvolle Steigerungen diesem blinden Verfahren zum Opfer fielen, so kann man dies nur als einen Gewaltakt an der Original-Partitur bezeichnen, zu dem der anonyme Herausgeber oder die anonyme Herausgeberin nicht berechtigt war. Szeneneinteilung statt der alten Nummerneinteilung zu setzen, ist eitel Spielerei. Wagner ließ selbst nach der ersten Aufführung in Dresden (am 20. Oktober 1842), die von sechs Uhr bis Mitternacht dauerte, manche „Zurechtlegungen und Änderungen der ausschweifend weit ausgeführten Komposition" zu. Infolge des Aufbegehrens der Hauptdarsteller, die sich die dankbaren Stellen nicht nehmen lassen wollten, sollte hierauf die Aufführung auf zwei Abende (erster und zweiter, dann dritter bis fünfter Akt) verteilt werden, was auch etlichemale wirklich geschah. Schon vor der ersten Aufführung hatte Wagner Kürzungen vorgeschlagen (U. 269) und es dem Belieben des Herrn Reissiger überlassen, Streichungen vorzunehmen (U. 264). Wenngleich also die „ausschweifend lang und breit ausgeführte" Oper für einen Abend nur durch Streichungen und Kürzungen eingerichtet werden kann, so besteht nicht die Berechtigung, in der Ausgabe der Partitur, die als authentisch hingestellt wird, solche Änderungen ohne ein Wort der Rechtfertigung und

Begründung vorzunehmen. Die Authentizität eines Kunstwerkes darf niemand angreifen oder verletzen, das ist ein crimen laesae maiestatis, ein Verbrechen an der Majestät der Kunst und des Künstlers. Umsoweniger ist dies nun zulässig, als diese Striche vielfach Stellen trafen, die zu den musikalisch reizvollsten der Partitur gehören und die nur weggelassen wurden, um dem Wahngebilde eines vollendeten Musikdramas im „Rienzi" Durchgang zu verschaffen. Es ist zu befürchten, daß nach einiger Zeit, da die handschriftlichen Partituren durch den Verbrauch an den Theatern gänzlich verschwinden werden (die Original-Partitur ist im Besitze des Königs von Bayern), diese gedruckte Neu-Partitur als einzig maßgebend angesehen werden könnte und somit dem musikalischen Genius Wagners Gewalt angetan wird. Niemandem kann das Recht zugesprochen werden, eigenmächtige Änderungen oder Weglassungen vorzunehmen, zumal dadurch der Stil des Werkes nicht einheitsvoller wird.

Diese Oper ist eben nicht die volle Entfaltung der ureigenen Kraft des Künstlers, sondern bietet eine, nicht immer einheitlich geschlossene Nachahmung der Pariser großen Oper. Der Vorzug solch historischer Institution bestand darin, daß jedes Werk nach der Eigentümlichkeit des französischen Geschmackes einzurichten, alles Fremdartige auszuscheiden und auf die zur Verfügung stehenden Kräfte Rücksicht zu nehmen war. Wagner schrieb den „Rienzi" im Stile der großen Oper ohne bestimmte Rücksichtnahme auf die lokalen Eigenheiten und persönlichen Verhältnisse der grand opéra in Paris. Ungeachtet der Bühnenwirksamkeit entbehrt „Rienzi" dieses Erfordernisses, für eine bestimmte Bühne geschaffen zu sein, wie dies von jedem französischen Werke erfüllt wird, sei es, daß es für die grand opéra, sei es, daß es für die opéra comique bestimmt war. Gerade diese Übereinstimmung von Werk und Spielplatz war es, welche Wagner in Paris so sehr imponierte. Alle seine damaligen Bemühungen, an diesem oder jenem Pariser Institute ein Werk von sich anzubringen, scheiterten: „Rienzi" kam nicht an die große Oper. Die von Wagner für ein Boulevard-

theater zu dem (wie Wagner sagt) „gassenhauerischen" Vaudeville »La descente de la courtille« von Dumanoir hinzukomponierten Musikeinlagen wurden von den Choristen für unausführbar erklärt. Die Annahme des „Liebesverbot" am théatre de la Renaissance hatte keine praktische Folge, denn der Theaterdirektor machte gerade an dem Tage Bankerott, da Wagner in Anhoffung des Gewinnes sich eine neue Wohnung genommen und eingerichtet hatte. Er war in Paris besonders angeregt von den „homogenen theatralischen Leistungen vor einem homogenen Publikum", von der korrekten und sicheren Ausführung der Theater- und Musikwerke, von dem „zweckmäßig geregelten Zusammenwirken geteilter Funktionen", mit einem Worte von der einheitlich stilistischen Haltung der Werke und ihrer Aufführungen. Er war dahin gekommen mit den beiden ersten fertig komponierten Akten seines „Rienzi", den er daselbst während seines zweieinhalbjährigen Aufenthaltes (vom September 1839 bis April 1842) am 19. November 1840 vollendete. Nicht nur der Drang, aus den kleinlichen Verhältnissen der deutschen Provinzbühnen herauszukommen und an den Hauptsitz des damaligen Theaterlebens zu gelangen, war für sein kühnes Unternehmen, in eine fremde Weltstadt zu gehn, bestimmend, sondern gerade persönliche Verhältnisse, die jugendliche Lust, etwas Besonderes zu wagen, um seiner Notlage abzuhelfen. Laube erzählt, daß H. Heine, der sonst so Sorglose, die Hände andächtig faltete ob dieser Zuversicht eines Deutschen, der mit seiner jungen Frau und einem Neufundländer die Reise angetreten hatte. Wagner hatte im Alter von 23 Jahren am 24. Oktober 1836 in Magdeburg die Schauspielerin Wilhelmine Planer geheiratet; sie war seine Lebensgefährtin in den Zeiten bitterer Not. Die Ehe blieb kinderlos.

„Not und Sorge" bezeichnet Wagner in einem seiner Pariser Aufsätze („Pilgerfahrt zu Beethoven") als „die Schutzgöttin des deutschen Musikers". Er hatte sie zur Genüge in der eigenen Heimat kennen gelernt und sollte die Bitterkeit derselben in fremdem Lande durchkosten. Zweimal litt er dort Hunger und Kälte, sah

sich zu Diensten — als Arrangeur von Opern-Potpourris, als Korrektor einer Verlagshandlung, als Komponist von Modesachen — bemüßigt, wie so mancher tüchtige junge Künstler vorher und nachher. In der Stadt der Mode mußte er sich zu Handlangerdiensten bequemen, die jedoch den freien Flug seiner Phantasie nicht zu unterdrücken vermochten. Im Gegenteil: Dort sollte er erst seine Eigenart richtig erkennen, sich emporringen von den Verirrungen seiner künstlerischen Laufbahn. Durch die innere Empörung über die Äußerlichkeiten der italienischen Oper in Paris und das anmaßende Virtuosentum lernte er den Wert echter, heiliger Kunst erst recht schätzen. Er wollte dem theatralischen Paris ein Parere bieten, welches — wie er noch später sagt — damals der einzige wirkliche Produktionsort der modernen dramatischen Literatur geworden war. Er bedauerte es nicht, diese Jahre der Enttäuschungen und Entsagungen durchgemacht zu haben, da sie zur Läuterung seines künstlerischen Charakters und zur Erkenntnis seiner deutschen Eigenart nicht wenig beigetragen hatten. Dieser Läuterungsprozeß vollzog sich teilweise auch in schriftstellerischen Arbeiten, in denen er, wenn er sie gleichwohl im Dienste des Tages schrieb, seiner Empörung Luft machte. Diese Aufsätze aus der Pariser Zeit zeichnen sich gerade deshalb, weil sie sich an ein größeres Publikum wandten, durch Klarheit aus. Seine Reformgedanken sind im Keime schon in der „Pilgerfahrt zu Beethoven" (1840, I, 90 flg.) enthalten. In einer Beethovenbiographie wollte er diesem Künstler ein literarisches Denkmal setzen — ein Vorhaben, das nicht zur Ausführung kam.

Von mächtigstem und nachhaltigem Eindruck auf Wagner waren in Paris die Leistungen des Orchesters des Pariser conservatoire. Nebst der Exaktheit der Ausführung, die durch jahrelanges Studium eines Werkes, so der neunten Symphonie von Beethoven, erreicht wurde, war es gerade die Aufdeckung des einen ganzen Satz eines symphonischen Werkes umspannenden Melos, was einzig durch solch liebevolles Eingehn bei dem Studium ermöglicht wurde. Man wird nicht fehlgehn anzunehmen,

daß diese Entdeckung nicht wenig dazu beitrug, um Wagners Art bei den nunmehr folgenden Werken zur Entwicklung und Reife zu bringen. Auch der Verkehr mit Künstlern und Literaten wirkte anregend; unter diesen befanden sich der Geiger Vieuxtemps, Heinrich Heine, Maler Kitz, Halévy, Friedrich Pecht, Meyerbeer, Berlioz, Franz Liszt, Heinrich Laube. Wagner hatte „viele Beweise wahrer Freundschaft in Paris gefunden". Berliozens Instrumentalwerke (richtiger gesagt Instrumentation) übten in der Folgezeit einen Einfluß. Wenn Wagner sich damals auch mit Liszt nicht recht verstehn konnte und von seinem Virtuosentum sich direkt abgestoßen fühlte, so sollte es doch gerade dieser einzigartige, selbstlose Mann sein, der ihm später in den Zeiten seines Exils tatkräftig, aufopferungsvoll zur Seite stand und mit dem ihn bis zu dem Tode ein Freundschaftsband umschlang. Damals standen sie einander fremd gegenüber. Wagner hatte das Wesen der Instrumentalmusik nicht durch den Lisztischen Klaviervortrag, sondern durch das Orchester des conservatoire erkannt.

Teilweise als Ausfluß dieser Anregung, teilweise aus Sehnsucht nach Befreiung aus seiner äußerlichen künstlerischen Tätigkeit im Dienste der Mode, entwarf er den ersten Satz einer Faust-Symphonie, den er dann, weil es der einzige Satz blieb, Ouvertüre nannte. Ich kenne nicht die erste Bearbeitung aus dem Jahre 1840 (beendigt am 4. Februar), sondern die Umarbeitung von 1855, aus dem Jahre, da Liszt seine große Faust-Symphonie schrieb. In dieser Bearbeitung der Faust-Ouvertüre ist — wie uns Wagner sagt — (Briefwechsel mit Liszt, 19. I. 1855) „die Instrumentation durchgehends neu gearbeitet, manches geändert, dem Mittelsatze mehr Ausdehnung und Bedeutung gegeben"; noch wichtiger ist die Bemerkung, daß es ihm drum zu tun sei, sich seinem Freunde „in dieser Kundgebung meiner Erfahrung und meines gewonnenen feineren Gefühls mitzuteilen; mir ist, als ob man an dergleichen Umarbeitung am deutlichsten sehen könne, wes Geistes Kind man geworden ist und welche Roheiten man von sich abgestreift hat". Als Motto setzte er zur Ouvertüre die Worte von Faust:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt".

Doch gibt dieses Motto nur den einen Teil der hier zum Ausdrucke gelangten Stimmung. Im Mittelsatze bricht das Sehnen nach des Lebens Bächen, nach des Lebens Quellen im neuen, eigenen Tone durch („mich treibt es nach des Lebens Bächen, ach, nach des Lebens Quellen" . . .) („ein unbegreiflich holder Drang trieb mich durch Wald und Wiesen hin" . . .) usw. Wichtig wäre es, die erste Bearbeitung zu kennen und ihr Verhältnis zur zweiten Bearbeitung festzustellen. So wie sie uns heute bekannt ist, trägt sie zwar noch immer das Gepräge des formell Unfertigen an sich — was Wagner im Jahre 1855 nicht weiter beheben mochte, da er den Charakter der Ouvertüre als eines Jugendwerkes wohl nicht verwischen wollte —, an Originalität der Empfindung und des Ausdruckes ist sie die beachtenswerteste und relativ größte instrumentale Leistung aus Wagners Jugendzeit bis einschließlich zum „Tannhäuser".

Wie Wagner zur Zeit der Konzeption der Faust-Ouvertüre das Sehnen nach Befreiung, Verzweiflung über sein Los, Sehnsucht nach der Heimat, nach Glück und Frieden, musikalisch-dramatisch auszudrücken vermochte, erkennt man aus jenem Werke, welches in Paris bald nach der Faust-Ouvertüre vollendet wurde. Es ist „der Fliegende Holländer".

VI.

Bereits in Riga hatte Wagner 1838 den Stoff des „Fliegenden Holländer“ in einer Erzählung von Heinrich Heine kennen gelernt, die 1826 in den „Reisebildern aus Norderney“, dann 1839 im „Salon“ („Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“) erschien. „Durch die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans“, erzählt Wagner in seiner autobiographischen Skizze von 1843, „war mir alles an die Hand gegeben, die Sage zu einem Opernsujet zu benützen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.“ Der Gehalt des Sujets sollte in der ethischen Erfassung von Wagner vertieft und der Stoff durch die Erfindung der Gestalt des Erik dramatisch belebt werden. Einige Züge wurden dem Wilhelm Hauffischen Märchen vom Gespensterschiff entnommen. Wagner griff auf den innersten Kern der Volkssage, wie er sie dann auf der dreieinhalbwöchigen Seefahrt aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt. Diese Seefahrt war reich an Unfällen und von heftigsten Stürmen begleitet, besonders bei der Durchfahrt durch die norwegischen Schären. Die Eindrücke belebten die Phantasie des Tondichters und förderten die Naturtreue und Frische der Lebensschilderung. Für die Verbindung der Holländersage mit der des Geisterschiffes bildeten die persönlichen Erlebnisse und Eindrücke die Grundlage, auf der die Ausarbeitung dann in raschem Flusse vor sich ging.

Als Wagner in Paris in Sehnsucht nach künstlerischer Arbeit, um sich über den Frohndienst, den er verrichten mußte, wenigstens geistig zu erheben, an die Ausarbeitung des Stoffes ging, da war

die Dichtung in einem Akte rasch entworfen (1840). Der Entwurf war ihm vom Direktor der großen Oper abgenommen und gegen seinen Willen einem französischen Komponisten übergeben worden. Daraufhin führte Wagner im Mai 1841 innerhalb zehn Tagen die Dichtung in drei Akten und die Komposition in sieben Wochen aus, abgeschlossen am 13. September mit den Worten: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W." In der Tat sollte dieses Werk seine Erhebung zu den Sternen bedeuten.

Der „Fliegende Holländer" ist das erste Werk des Dichterkomponisten, das seine Eigenart zur Geltung bringt, das kunstkritisch nicht allein mit den Produkten der Vorgänger und Zeitgenossen gemessen wird sondern mit Wagners eigenen Werken der nachfolgenden Zeit. Die Verwandtschaft des „Fliegenden Holländer" mit Charakteren in Marschnerischen Opern ist unleugbar; sie besteht dichterisch und musikalisch, in dichterischer Beziehung auch mit Viktor Hugo. In der Geschichte der Oper waren verwandte Gebiete von Italienern wie Mercadante und Paccini vertreten, von Deutschen wie Lindpaintner u. a. Wagners Oper ist dabei so eigenartig aufgefaßt und durchgeführt, daß sie den musikdramatischen Stil der folgenden Werke inauguriert. „Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ." „Ich war von nun an in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und in der vollständigen Ausführung des Dichtens ward ich wieder Musiker; allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war." Über den äußeren Grund der eigenen Dichtung seiner Opern sprach sich Wagner 1847, also bald nach der Komposition des „Fliegenden Holländer" zu Johannes Nordmann aus, der im Richard-Wagner-Jahrbuch (1886, S. 77) darüber folgendes berichtet: „Sie werden sich wundern", sagte er beiläufig, „daß ich nicht vor eine fremde Schmiede gehe und mir meine Texte selber besorge. Abgesehen davon, daß Ihr ‚vom Baue' Euch in den musikalischen Rhythmus, wie wir diesen brauchen, nie recht hineinfinden könnet,

sind Eure Verse für uns viel zu pedantisch, streng und schulgerecht; Ihr habt eben, wie Euer Nestroy so richtig im ‚Lumpazivagabundus' sagt, ‚die Astronomie aus dem Büchel gelernt'. Bei mir müssen Ton und Wort spontan und gleichzeitig aus dem Herzen und aus dem Kopfe dringen und klingen, und das eine muß das andere wie mit einem leidenschaftlichen Kusse decken. Nun begreife ich nicht, wie man zu einem solchen Liebesakte eine fremde Intervention und Mithilfe requirieren könne. Das ist der Grund, warum ich mir mein Geschäft ohne Kompagnon besorge. Was ich künftig in dieser Richtung schaffe, wird mich vielleicht in einem Lichte zeigen, das den geschulten Poeten zu grell in die Augen fallen dürfte; man soll mir aber nicht verargen, daß ich meine eigenen Wege gehe und in allernächster Zeit solche einschlagen werde, die weitab von der gewöhnlichen Heerstraße liegen".

Wagner wandte sich mit dieser dramatischen Bearbeitung des Volksgedichtes dem Gebiete der Sage zu, dem er nach wenigen weiteren Schwankungen und mit wenigen Ausnahmen bis zu seinem letzten Werke anhing. Er hat von dieser Zeit an wohl einzelne historische Stoffe in Angriff genommen, aber entweder nicht mehr die Musik hierzu ausgeführt (wie „Manfred") oder er ist nur bis zur Skizzierung gelangt („Friedrich Rotbart" u. a.). Er brauchte „eine einfache Sage nur einfach sich selbst erzählen zu lassen" (Brief 9. I. 1843), den Empfindungsgehalt, den Gefühlsinhalt von allem Äußerlichen abzulösen und erschaute das Rein-Menschliche aus dem Geiste der Musik. Die dichterischen Hauptmotive der Wagnerischen Opern, Mitleid und Erlösung durch Liebe, welche der Dichtung wie der Musik ihre Eigenart verleihen, erfahren hier eine eigenartige psychologische Färbung, indem die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens, die Sehnsucht nach dem Tode als einzige Hoffnung auf Nichtmehrsein, die Sehnsucht nach einem neuen Unbekannten, die Sehnsucht nach dem Weibe, welches die Erlösung durch Treue und Liebe ermöglicht, alle Not überwindet, sich selbst opfert. Wagner faßte das Zentrum, die Konzentration, die Verdichtung der ganzen Oper von dem Mit-

gefühl, dem Mitleiden, welches Senta bei der Vorstellung des irrenden, fluchbeladenen Seewanderers ergreift. Dadurch unterscheidet sich seine aus dem tiefsten Gehalte der Volkssage geschöpfte Erfassung des Stoffes von derjenigen Heines, der die Novelle mit der Moral schließt: „Die Frauen müssen sich in acht nehmen, keinen fliegenden Holländer zu heiraten, wir Männer ersehen aus dem Stück, wie wir durch die Weiber günstigsten Falles zugrunde gehen."

Von der Ballade aus ist die ganze Oper dichterisch und musikalisch umsponnen. Sie gibt den „thematischen Keim" zum ganzen Werk, und so wollte er die Oper „dramatische Ballade" nennen, kurz fassen in einem Akte, aus dem dann bei der Ausführung drei wurden, die bei der Aufführung in zwei Abteilungen gesondert werden können, an einzelnen Orten auch ohne Unterbrechung aufeinanderfolgen.

Diese Einheit der Ausführung sucht Wagner „durch ein charakteristisches Gewebe der Hauptthemen zu bewerkstelligen." Er war bei seinem Versuche noch durch das „unwillkürliche Wissen von der traditionellen Opernform" gebunden. Wagner irrt, wenn er meint, daß das von ihm hier Gewollte nicht auch von anderen angestrebt war; wiederholt hat die Oper seit dem 17. Jahrhundert hiezu angesetzt oder in anderer Weise zur Anwendung gebracht. Die Elemente des Formenbaues dieser „dramatischen Ballade" finden sich auch in mancher Ballade von Löwe, in welcher an den Hauptpunkten des Gedichtes mit denselben Gestalten auch dieselben musikalischen Themen und Motive sich wiederfinden. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik wurde dieses Verfahren am deutlichsten in der »Symphonie fantastique« von Berlioz (1829 komponiert) beobachtet. Die Wandlungen und Verwendungen des Hauptthemas, der »idée fixe«, greifen in der Symphonie weiter aus als die der Balladenmotive des „Fliegenden Holländer". Wagner hatte die Symphonie 1841 in Paris gehört und berichtete über den gewonnenen Eindruck. Im Sommer dieses Jahres komponierte Wagner den „Fliegenden Holländer".

In der Opernkomposition waren die musikalischen Umspinnungen der Handlung verschiedene Male versucht worden. Die Wiederholungen von Motiven hatten da vorwiegend den Zweck, Vergangenes in Erinnerung zu bringen und durch die Vergegenwärtigung dramatisch antreibend zu wirken. Zumeist waren sie bloße Reminiszenzen. Vielfach, fast immer lag eine poetische oder tondichterische Absicht zugrunde. Lange vor Wagner werden in den Kunstwerken musikalische Gedanken, Themen, Motive, Sätze in geistvoll-sinniger Weise poetisch zueinander bezogen. Im 17. Jahrhundert bei Monteverdi (z. B. „Orfeo" 1607; beim Eintritt des Orfeus in die Unterwelt wird ein Satz von Posaunen, Zinken und Regale forte vorgetragen und dann, als Charon eingeschlummert ist, von weichen Instrumenten, Bratsche, Orgel mit sanftem Register und Clavicembalo pianissimo wiederholt), ferner bei Ag. Agazzari, Al. Scarlatti. Im 18. Jahrhundert findet man in der Oper von A. E. M. Grétry »Richard cœur de lion« (1784) die achtmalige sinnige Verwendung der Romanze. Es ist anzunehmen, daß Wagner diese Partitur gekannt hat, denn sie war eine der weitverbreitetsten dieses Meisters; er wohnte auch der von Weber im Jahre 1818 in Dresden geleiteten Aufführung der Oper von Grétry „Raoul der Blaubart" bei, an die sich Wagner erinnerte. In Webers Opern finden wir motivische Wiederholungen, die nicht nur äußerlich angewendet werden. Weber ist sich dieser Mission motivischer Arbeit bewußt, ohne dieselbe systematisch durchzuführen, wie er es beabsichtigt hätte. Richtet er doch an den Dichter der „Preziosa", zu der er die Musik geschrieben hat, die Worte: „Hier werden Sie manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien finden, die das Ganze organisch verbinden" — eine Absicht, die sich in Wagners „Ring des Nibelungen" zum ersten Male voll erfüllen sollte. Daß auch Weber bestimmte poetische, dramatische Tendenzen mit der Wiederholung von Themen, Motiven im Auge hatte, sieht man — wie dies auch von anderen beobachtet wird — aus dem einen Beispiele im „Freischütz": die Vorstellung des Lachchores, der Verhöhnung nach dem Fehlschusse treibt Max in der Wolfsschlucht zum Vorgehen; diese Vorstellung

bestimmt den noch Zögernden, sich dem Teufel zu verschreiben, somit sehen wir hier ein vorangegangenes Motiv als seelische Triebkraft für das weitere Handeln. Die thematische Verarbeitung eines solchen Motives, das in der Oper verwendet ist, wird mit dem As-dur-Thema (Florestans Leiden) der „Leonoren"-Ouvertüren von Beethoven vorgenommen. Dichterische Andeutung und formal-stilistische Umbildung eines Motives findet man zur Zeit, da Wagner die motivisch-einheitliche Umspinnung seiner Oper vornahm, auch in der Oratorienliteratur; so wird z. B. in Mendelssohns „Elias" (1846) das Fluchmotiv des Propheten Elias als Drohung, dann als Erfüllung, endlich als Befreiung (im Schlußchor) in verschiedener kontrapunktischer Ausführung verwendet, sogar Fragmente desselben werden in die Begleitung von Rezitativen und Arien eingestreut und verarbeitet. Wagner verwendete dieses Verfahren im „Fliegenden Holländer" ohne theoretische Reflexion; er ging dabei in der Verarbeitung musikalisch verdichteter Handlungsmotive einheitlicher vor und ließ darin, vielmehr in der Absicht dieser Ausführung seine Vorgänger hinter sich. Loewes Verfahren ist auf die „dramatische Ballade" übertragen. Die Prinzipien der Behandlung sind da noch nicht von Wagner systematisch ausgebaut.

In bezug auf einheitliche Behandlung des musikalisch-dramatischen Stoffes hatte Wagner gerade in Paris Gelegenheit, stilvolle Einheitlichkeit kennen zu lernen, und wir haben es in der letzten Zeit wieder in Wien erlebt, wie eines dieser französischen Werke der damaligen Zeit („Die Jüdin") durch stilvolle Aufführung einen vollkommen geschlossenen Eindruck auch in unseren Tagen auf uns hervorruft, die wir an stilistische Konformität gewöhnt sind.

Wagner ward sich in Paris seiner deutschen Eigenart bewußt. Die Sehnsucht nach dem Heimatlande nimmt in Dichtung und Musik des „Fliegenden Holländer" greifbare Gestalt an. Es erklingt aus ihm die deutsche Volksweise, das Volkslied, aus dem die Musik des „Fliegenden Holländer" kräftige Nahrung sog. Im Spinnerlied und im Matrosenchor tritt dies besonders hervor. In

keinem der nachfolgenden Werke konnte sich Wagner dieses Einflusses der rhythmischen Volksmelodik begeben, am allerwenigsten in demjenigen Werke, mit welchem er das Herz der deutschen Nation getroffen hat — in den „Meistersingern". Wenn also Wagner meint, daß er einzig in der weiteren Verfolgung der im „Fliegenden Holländer" betretenen Bahn, die Musik aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede erstehen zu lassen, sein musikalisches Drama aufgebaut hätte, so ist damit wohl ein Prinzip ausgesprochen, das Wagner leitete, jedoch in der Ausführung mannigfache Modifikationen und Wandlungen erfuhr. Im letzten Grunde ließ sich auch Wagner immer von dem rein künstlerischen Drange zur Tat bestimmen. Es erscheint nach den historischen Erfahrungen, die wir auch bei Wagner gemacht haben, ausgeschlossen, daß sich die Oper (möge sie „Wort-Tondrama" genannt werden oder „musikalisches Drama" oder „Kunstwerk der Zukunft") von dem Melismus des Volksliedes und seiner künstlerischen Verklärung auch in weiter ausgebildeten Formen gänzlich entfernen kann. Die größte dramatische Liebesszene der Literatur, die vom zweiten Akte „Tristan", gibt mannigfache Belege hierfür. Ist sie doch auch als Ganzes auf das Tagelied gestellt! Eine der erhabensten Stellen in „Tristan und Isolde", in welcher die Dramatik zu höchster Potenz gelangt, beruht auf dem Strophengesange des Volksliedes. Es ist die Frage, die Tristan an Isolde tut, ob sie mit ihm sein eigen Reich, das Reich der Schatten und des Todes teilen wolle, und die Isolde in der gleichen melodischen Weise bejaht. So weit sich diese Frage und Antwort von dem einfachen Volksmelismus auch scheinbar entfernen, so stehen sie auf dem Urgrunde desselben nicht nur in der Form, sondern auch in dem Hervortreten rein melismatischer Züge. In diesem Werke erklingen an anderen Stellen einfache Volksweisen; die Melodik steht bei solchen im Vordergrunde der tonkünstlerischen Behandlung und bestimmt dann auch die Betonung von Worten und Namen, so wenn Wagner Tristán statt Trístan deklamiert. („Hei! unser Held Tristán! Wie der Zins zahlen kann.") Diese Erörterung scheint vorzugreifen; allein gerade

beim „Fliegenden Holländer" ist es geboten, solche Blicke in die Zukunft zu tun. Wurde doch schon ausdrücklich hervorgehoben, daß diese Oper auch mit den Werken der Zukunft verglichen werden müsse.

Gegenüber den vorangegangenen Schöpfungen unterscheidet sich die Partitur wohl äußerlich; sie ist nach Szenen geteilt, wie die Oper der allerersten Zeit im 17. Jahrhundert. Nichtsdestoweniger ist dies nur äußerlich; in Wirklichkeit ist die Nummerneinteilung der alten Oper beibehalten, die sich in die szenische Einteilung der Dichtung glatt einfügt. Arietten, Kavatinen, Duette sind in der freieren Weise Webers und Marschners aufgebaut. Von diesen geschlossenen Formen ist das große Duett zwischen Senta und Holländer am weitesten und zugleich umfangreichsten ausgeführt, indem es schon für sich zu einer musikalischen Szene ausgewachsen ist. In diesen geschlossenen Formen, oder an geschlossene Formen angelehnten Gebilden zeigt sich Wagners Begabung vorläufig kräftiger (wenngleich auch da einzelnes hinter Wagners Vorbildern zurücktritt, wie die Kavatine Eriks hinter einem ähnlichen Gesangsstück des Jägers Konrad in Marschners „Hans Heiling"), als in jenen Teilen, in welchen die formale Gestaltung nur dem Texte untertan ist, wie in Eriks Traumerzählung. Dieses Stück und Tannhäusers Erzählung seiner Romfahrt sind die ersten typischen Beispiele für Wagners Schreibart seiner späteren Werke, und man sieht schon im Vergleiche dieser beiden Erzählungen, wie Wagner von Werk zu Werk fortschreitet. Daß aber auch solches nicht ohne Vorgänger in der Literatur ist, möge nur im Vorbeigehen bemerkt werden unter Hinweis auf die Szene Papagenos im zweiten Finale der „Zauberflöte", die auch völlig frei ausgestaltet ist. Diese sei nur als eines von den zahlreichen Beispielen der Opernliteratur aus der Zeit angeführt, da die geschlossenen Formen in der Oper zur Vorherrschaft gelangt waren. Der älteste Opernstil kennt überhaupt nur die frei rezitativische Behandlung. Die erste uns erhaltene Oper enthält auch solch eine Erzählung, die des Hirten, der den Tod der Euridice mitteilt.

Die Oper hat in den verschiedenen Etappen ihrer aufsteigenden Entwicklung bald diesem Rezitativ, bald dem Ausbau und der Vervollständigung der Formen erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet. Die Art der durchkomponierten Rezitative, wie sie von Gluck zu hoher Vollendung gebracht wurde, findet man auch in Wagners Werken seiner letzten Periode: ein solches ist die große Szene des Wotan im zweiten Akt der „Walküre". Da ist das Verfahren Glucks und einer unübersehbaren Menge von Vorfahren weiter ausgebildet. Die Höhenlinie der musikdramatischen Technik geht bei Wagner durch die Erzählungen im „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser". Dabei ist die symphonische Ausgestaltung durch die Übertragung der besonders durch Beethoven gewonnenen Ausdrucksmittel bewerkstelligt. Die gleichen Mittel sind auch in den Dienst derjenigen Gestaltungen und Formungen gestellt, die sich in sich mehr zusammenschließen. Man braucht da nicht an die formell gebundene Arie des 18. Jahrhunderts als Vorbild zu denken. Nie war in der Oper eine oder die andere Form in exklusiver Geltung und jede der Formen hatte so mannigfache Varianten der Behandlung, einen so reichen Wechsel von Teilproportionen, daß innerhalb der Geschlossenheit die bunteste Abwechslung herrschte. Welche Namen kamen nicht für die verschiedenen Typen der Arie auf! Am Anfang des 19. Jahrhunderts war gar keiner Form die Vorherrschaft eingeräumt. Sagt doch Anton Reicha in seiner Kompositionslehre (1824/6 und 1833), die er auf dem Gebiete der Oper in Anlehnung an Gluck und Mozart verfaßte: „die Form der Arie ist einerlei". Sie soll ein seelisches Gemälde sein, das die bestimmte Person in einer bestimmten Situation zeigt. Diese kann sich formal auch in ganz neuer Art aussprechen. Verzweiflung, glühende Liebe, heftige Leidenschaft seien überhaupt nur in freier Form, nach eigener Phantasie wiederzugeben. Ratsam sei es, ein Thema mehrmals hören zu lassen; Wechsel der Ideen hebe die Wirkung. Das gleiche Thema soll nicht in gleicher Weise wiederholt werden, sondern variiert, in verschiedenen Tonarten, verkürzt, oder verlängert, in der Begleitung abwechselnd behandelt,

von Orchesterstimmen mannigfach übernommen. Sing- und Orchesterstimmen sollen dialogisieren, Nebengedanken sollen den letzteren übergeben werden Die deklamierten Arien seien überhaupt mehr wie ein taktiertes Rezitativ zu behandeln.

Die freie Ausgestaltung der Arie geht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in stetigem Fortschritt vor sich. Spontini und Meyerbeer auf der einen Seite, die Romantiker auf der anderen Seite setzen dieses Verfahren fort. Bei letzteren spricht man von der allmählichen Zersetzung der überkommenen Formen. In der Tat wird die Handhabung stetig freier. Die „Szene" greift weiter über, bemächtigt sich der Bestandteile der geschlossenen Formen und geht stetig zu freien Bildungen oder wie diese wohl besser zu bezeichnen wären, zu Formungen über, die sich immer weiter und weiter erstrecken. Man könnte dieses Vorgehen auch als eine stets weitergreifende Ausdehnung des Finales der großen Oper auffassen; das gleiche Gestaltungsprinzip wird auf die einzelnen Szenen angewendet. Wir werden sehen, wie sich bei Wagner die Umbildung und Fortführung allmählich im organischen Wachsen vollzieht. Er ist nicht Umstürzler, sondern Fortbildner. Eine genaue Analyse der von Weber und Marschner übernommenen Gestaltungen im Vergleiche mit denen des „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" würde das Gesagte im Detail ausführen. Wir werden dem Ausbau der Szenentechnik, ihren Formungen und ihrer Behandlung im ausgebauten musikalischen Drama Wagners unsere Aufmerksamkeit zuwenden und uns dabei gegenwärtig zu halten haben, daß in der Geschichte der Oper gleiche Absichten auch in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten der Geschichte der Oper zur Ausführung gebracht wurden. Nur waren die Mittel des Ausdruckes verschieden je nach der Machtfülle der Musik in den aufeinander folgenden Perioden, je nach der Auffassung und Anlage der einzelnen Künstler und — was nicht zu übersehen ist — nach den Neigungen und Richtungen, denen das Publikum anhing.

Im „Fliegenden Holländer" sind die musikalisch wirkungsvollsten

Stellen dort, wo Wagner auf Grund und mit Zuhilfenahme der überkommenen Formen zu stärkeren Akzenten greift, den Vortrag der Rede innerhalb der Formen herausarbeitet, wie in der Ballade und besonders in den Arien samt Einleitungen des Holländers. Es ist also die Märe von der Mißgeburt der alten Oper, als ob aus ihr heraus durch Umgestaltung und Weiterbau nichts weiter hätte hervorgehen können, nicht scharf genug zurückzuweisen und Behauptungen dieser Art nicht streng genug zu verurteilen.

Das Gleiche gilt betreffs der historischen Kontinuität von dem Orchester des „Fliegenden Holländer", welches im Sinne der vorangegangenen Oper geführt ist, in reicherer Weise verwendet zur Illustration gewisser Bewegungen; so vermittelst charakteristischer Figurationen: Spinnen, Wogen der Wellen. Darin setzt Wagner die Arbeit der Romantiker fort. In der realistischen Darstellung des Seesturmes übertrifft er nicht nur Mozart im „Idomeneo", sondern auch Weber im „Oberon" durch Steigerung der Mittel, die allerdings schon hier in einer Weise angewendet sind, welche an der Grenze der Zulässigkeit steht, besonders mit Rücksicht auf jene Stellen, wo der Instrumentalkörper sich mit dem Vokalkörper vereint. Zur ideellen Verbindung der einzelnen Akte dienen Zwischenspiele, welche an das Vorangegangene anknüpfen, auf das folgende vorbereiten.

Zur Ouvertüre gab Wagner selbst die programmatische Erläuterung. Sie ist nicht so sehr äußerlich nach der Sonatenform gebildet, als sie sich innerlich an die, dieser Form notwendigen Kontraste zweier Themen, wenngleich in freier Verwendung und Ausarbeitung, hält, in Anlehnung an den poetischen Inhalt der Oper und in gewisser Beziehung beeinflußt von Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis". Der Weg zu ihr führt von der Ouvertüre zum „Freischütz". Auch in dieser sind die Hauptthemen in der Art der Sonatenform gegenübergestellt, Aufbau und Ausführung im Dienste der poetischen Idee vollzogen. Rein musikalisch steht sie höher als die zum „Fliegenden Holländer". Wir hören sie heute mit der 1864 vorgenommenen Änderung des Schlusses, welche sich in der harmonischen Führung vom Stil der ersten

Fassung des „Holländers“ nicht unwesentlich unterscheidet. Vielleicht bin ich für derlei stilistische Unterschiede zu sehr empfindlich. Da Wagner diese Änderungen nunmehr als definitiv erklärt hat, so sind sie auch als solche anzuerkennen. In der Instrumentation suchte er gewisse Unebenheiten — um nicht zu sagen Roheiten — der ersten Fassung auszugleichen, respektive zu entfernen und dämpfte vielleicht zum Schaden der Wirksamkeit den Klang mancher Stelle ab, indem er statt der Posaunen und Trompeten Streicher setzte.

Eine Umarbeitung der Oper nahm Wagner nicht vor, wenngleich er sich dessen bewußt war, daß in diesem Werke seine künstlerischen Absichten noch nicht in jener konsequenten Weise ausgeführt wurden, wie dies in späteren Werken der Fall ist. Nichtsdestoweniger ist es ganz unzulässig, diese Oper als eine „Skizze“ anzusehen, weil, wie von Parteigängern behauptet wird, die Vorgänge in der innersten Seele, der künstlerische Gehalt der Gedanken hier noch nicht erschöpfend dargestellt seien. „Wenngleich die dichterische Sprache und der Vers oft noch des individuellen Gepräges entbehren“, — wie Wagner sagt — wenngleich die üblichen Bildungen der damaligen Oper im Sinne ihrer Einordnung unter die Erfordernisse des Stoffes und der Situation nur versuchsweise geändert und umgebildet werden und selbst noch von den Schönheitspflästerchen der alten Kadenz Gebrauch gemacht wird, so ist das Werk doch für sich eine künstlerische Individualität und bildet dabei den bedeutungsvollsten Übergang zu den nachfolgenden Opern. Es war wirklich eine „auffallende Umwandlung“ vor sich gegangen, die allerdings im Leben und Schaffen der Künstler nicht so selten ist, wie Wagner meint, und die sich auch organisch leicht erkennen läßt, wie aus den obigen Erörterungen zu sehen ist. Wenn Wagner in einem Briefe an Uhlig sagt, daß er mit diesem Werke sich aus allem Instrumentalmusiknebel zur Bestimmtheit des Dramas erlöste, so können wir nach Abzug seines Lieblingsbegriffes des Erlösens soweit zustimmen, als er sich an einer andern Stelle dahin ausspricht, daß die Periode, seit der er aus seiner inneren Anschauung schuf, mit dem „Fliegenden Holländer“ begann.

Mit dieser richtigen Erkenntnis erledigen sich auch alle Faseleien über die scharfe Scheidung des künstlerischen Schaffens Wagners in zwei Perioden, deren zweite von 1848 begänne. Man braucht sich nicht der „eingebürgerten Redensart der drei Manieren" zu bedienen um einzusehn, daß sich hier wirklich eine Umwandlung vollzog, welche von einschneidender Wichtigkeit war. Es ist ja sehr verführerisch, das Leben Wagners in zwei Teile abzugrenzen, die schon der Zahl der Jahre nach einander gleich sind — je 35 Jahre umfassend —, und dem entsprechende Unterabteilungen zu machen; allein das Leben und Schaffen des Künstlers richtet sich nicht nach äußerer Symmetrie, sondern nach inneren Entwicklungsgesetzen. Wenn wir dies bei Wagner überschaun, so können wir die Werke bis zum „Rienzi" in eine erste Periode gehörig ansehn, wo er unter Autorität von Vorbildern — „unter Einfluß und als Nachahmung" wie er sagt — in Anlehnung an die Tradition eklektisch geschaffen hatte; die zweite schließt die drei Werke „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" ein, in denen er zur Emanzipation gelangt, der er sich noch nicht bewußt wird; und in die dritte Periode, welche „Tristan", den „Ring", die „Meistersinger", „Parsifal" umfaßt, die Periode des „bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit eingeschlagenen Bahn" (IV, 320). Dieser Ausspruch ist nicht wörtlich zu nehmen. Die Bahn war im Verhältnis zu den drei Werken der mittleren Periode nicht vollkommen neu, und das bewußte künstlerische Wollen unterscheidet sich nicht so sehr von dem unbewußten seiner mittleren Periode. Sagt er doch selbst in einem Briefe an seinen Freund Heine (September 1849) (U. 382), daß diese neuesten Kunstansichten, die er nunmehr in seinen Schriften vertritt, „durchaus nur die alten sind, nur klarer, weniger vermantscht und deshalb mehr vermenscht." „Vom ‚Fliegenden Holländer' beginnt", wie Wagner sagt, „meine Laufbahn als Dichter" . . . Wagner hatte mit dem „Fliegenden Holländer" — wie wir hervorgehoben haben — sich der Sage zugewendet, welche das Hauptstoffgebiet seines Schaffens bleiben

sollte. Damit hängt aber alles andere innig zusammen, das Herausarbeiten des Rein-Menschlichen, die Verlegung der Handlung in die inneren Vorgänge, wie sie der musikalischen Behandlung vorzüglich taugen und ferner, nach außen hin betrachtet, die Unterordnung der formalen Ausgestaltung nach den Erfordernissen und der Eigentümlichkeit des Stoffes und der Situation. Vom „Fliegenden Holländer" steigt dies an über „Tannhäuser" und „Lohengrin" bis zu jener, den strengsten Anforderungen seiner Prinzipien völlig gerecht werdenden Oper „Tristan und Isolde". Wagner selbst hält den Schritt, den er vom „Tannhäuser" zum „Tristan" gemacht hat, für einen weiteren, als den „von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus bis zum ‚Tannhäuser' zurückgelegten" (VII, 132). Man sieht, auch Wagner sondert bereits 1860 drei Gruppen seiner Werke. Wir werden beobachten, wie sich in den verschiedenen Werken der Ausgleich im Sinne der Wagnerischen Reformen verschiedentlich vollzieht; aber daß mit dem „Fliegenden Holländer" ein entscheidender Einschnitt gegeben ist, dürfte über alle Zweifel erhaben sein. Zudem kommt noch, daß die Lebenseinteilung eines zur Vollreife gediehenen Meisters fast immer eine dreiteilige Periodisierung gibt und wir können uns hier ruhig, wie in so manchem andern, der geistigen Führung Goethes überlassen, der da sagt: „Das Leben jedes bedeutenden Menschen, das nicht durch einen frühen Tod abgebrochen wird, läßt sich in drei Epochen teilen: in die der ersten Bildung, in die des eigentümlichen Strebens und in die des Gelangens zum Ziele, zur Vollendung."

Auch äußerlich bedeutet diese dramatische Ballade den dauernden Primat der deutschen Oper, wie das Auftreten von J. S. Bach und seinen Zeitgenossen den Primat der deutschen Musik überhaupt. Dasselbe Stück, die Ballade Sentas, wurde von dem französischen Komponisten Dietsch, dem der Direktor der Pariser Oper die Komposition übertragen hatte, als Koloratur-Arie komponiert. Stellt man beide nebeneinander, so erfaßt man den tiefen Sinn dieser Behauptung. Allein es wäre ungerecht, wollte man damit gleichsam eine Schlacht am weißen Berge geliefert sehen und

ihren Ausgang für den Protestantismus in Böhmen in die Niederwerfung der romanischen Oper umdeuten, nein! So weit ging es nicht. Italien sollte seinen Verdi bekommen, der im gleichen Jahre geboren war wie Wagner und der nach ähnlichen Übergängen wie Wagner ebenfalls zum dramatischen Prinzip kraft eigener Macht und Begabung durchdrang, nur unter andern kulturellen Bedingungen und daher allgemein kulturhistorisch zu einem andern Ziele gelangte.

Mit diesen beiden Partituren unter dem Arme („Rienzi" und „Fliegender Holländer") kehrte Wagner in seine Heimat zurück, deren Boden er tränenden, feuchten Auges betrat, und im Anblick des deutschen Rheines schwur er dem deutschen Vaterlande ewige Treue. Er hätte mit dem Normannenherzog Wilhelm rufen können: „Hei, ich erfaß' und ergreif' Dich, Engelland!" Denn wie Wilhelm der Eroberer strauchelte er vorerst auf deutschem Boden und blieb in der Folge Sieger. Dresden sollte für die nächsten sieben Jahre sein Standort sein (1842—49).

Der große Erfolg der ersten Aufführung des „Rienzi" (20. Oktober 1842) hatte die Anregung gegeben, Wagner für eine der frei gewordenen Stellen am Hoftheater zu gewinnen. Wagner, der Einsame, Verlassene, Heimatlose, fand sich plötzlich „geliebt, bewundert, von vielen mit Erstaunen betrachtet". Man hatte ihn auch als Dirigenten bewundern können, und so lag es nahe, ihm die Kapellmeisterstelle anzubieten. Er hatte Bedenken, sie anzunehmen, Bedenken, ob er der rechte Mann für die Stellung sein werde. Den Charakter der öffentlichen Kunstzustände hatte er erkannt. Er wollte schon damals lieber nur dann mit den Theatern verkehren, wenn die Aufführungen seiner Opern es verlangten. Indessen die Aussicht, durch den Verkehr mit Künstlern viel Gutes für die Kunst zutage fördern zu können, war verlockend; bestimmend war aber die notwendige Obsorge für den Hausstand. Seine ökonomische Lage war derart, daß Gattin und Freunde wohl recht hatten, ihm auch mit Rücksicht auf diese zur Annahme einer dauernden Anstellung mit fixem Gehalte zuzureden. So nahm er an; „froh und freudig ward ich königlicher Kapellmeister". Am

2. Februar 1843 wurde er nach dem Probedirigieren von Webers „Euryanthe“ installiert. Indessen seine Befürchtungen sollten sich bewahrheiten: So viel Befriedigendes er auch beim Studium der Werke von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr und Marschner im Theater, von Bach, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven und Mendelssohn in den Pensionskonzerten der Hofkapelle leisten und so sehr er auch seine ungewöhnliche Dirigentengabe betätigen konnte, so wurde ihm die Stellung bald „die Quelle eines zehrenden Leides“. Wir sehen wieder den Grundzug des Wagnerischen Charakters: Angezogen — abgestoßen; schwärmerische Liebe — unüberwindliche Abneigung wechseln rasch aufeinander. Zu letzterer waren mannigfache Gründe vorhanden. Das nötige Verständnis für seine Begeisterung in der Erfüllung seines Amtes fand Wagner weder bei dem vorgesetzten Intendanten noch bei der nörgelnden Kritik. Mit den Tagesforderungen einer ständigen Bühne konnte er sich nicht zurecht finden, da seine künstlerische Phantasie den Flug in einer Richtung genommen hatte, die ihn von den Strömungen des Tages immer weiter abführte. So blieben ihm nur einige wenige Freunde, mit denen er dann Zeit seines Lebens im Verkehr blieb. Die Sammlung der Briefe (erschienen 1888) an Theodor Uhlig (Orchestermusiker), Wilhelm Fischer (Chordirektor) und Ferdinand Heine (anfänglich Orchestermusiker, dann königlicher Schauspieler), ferner die Briefe an den Arzt Dr. Anton Pusinelli (veröffentlicht 1902) sind ein rührender Beweis dieser seiner Zusammengehörigkeit und seines treuen Anhänglichkeitsgefühles; allein gegenüber der Öffentlichkeit dürften seine Worte wohl berechtigt sein: „Ein Gefühl vollkommener Isolierung befiel mich.“ Dazu hatte die Enttäuschung nicht wenig beigetragen, welche das Publikum bei der ersten Aufführung des „Fliegenden Holländer“ (2. I. 1843) empfand, in dem es einen zweiten „Rienzi“ erwartet hatte. „Die hastig vorbereitete Aufführung mißglückte“ — wie Wagner sagt — „in der Ausführung durchaus,“ obzwar die Darstellung der Senta durch die Schröder-Devrient „so genial schöpferisch vollendet war, daß ihre Leistung allein diese Oper vor

völligem Unverständnis von seiten des Publikums rettete und selbst zur lebhaftesten Begeisterung hinriß". Indessen scheint es, daß die darstellenden Künstler in der drei Jahre darauf folgenden Erstaufführung des „Tannhäuser" (19. Oktober 1845) nicht mehr dem Fortgange der Kunst Wagners in der Darstellung folgen konnten. Der musterhafte erste Rienzi-Darsteller, Tichatschek, schien vor der Aufgabe des Tannhäuser verwirrt und selbst die Schröder-Devrient, welche die Venus gab, sagte jetzt zu Wagner: „Sie sind ein Genie; aber Sie schreiben so exzentrisches Zeug, daß es kaum möglich ist, es zu singen." Zu dieser inneren Abwendung von dem Dresdener Theater- und Kunstleben kam als entscheidender Grund für das Verlassen seiner Stellung seine Beteiligung an der Dresdener Revolution, die ihn am 14. Mai 1849 ins Exil trieb.

Seine künstlerische Produktionskraft hatte während des Dresdener Aufenthaltes ungestört ihren Fortgang genommen. Neben dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" entstanden einige kleinere Kompositionen, ferner Einrichtungen älterer, historischer Werke, unter den letzteren die von Glucks „Iphigenie in Aulis", die am 22. Februar 1847 in seiner Einrichtung aufgeführt wurde. Die Spontinische Bearbeitung der „Iphigenie" für Berlin ließ Wagner beiseite und hielt sich an die Originalpartitur, retuschierte die Orchestration, zog einzelne Teile zusammen, erweiterte andere durch verbindende Stellen und änderte den Schluß in dramatisch wirkungsvoller Weise, indem der göttliche Ratschluß über die Entrückung der Atridentochter von der Göttin selbst verkündet wird. Von den dreihundert Seiten der Partitur hat Wagner auf wenigstens zweihundert teils kleinere, teils größere Veränderungen und Anmerkungen gemacht. Vortragszeichen finden sich in fast jeder Zeile, ebenso zahlreiche Anmerkungen und Änderungen in bezug auf die Instrumentation. Die Hinzufügungen füllen vierzig große Folioseiten, die Einlage am Schluß acht Seiten; auch der Ausgang der Ouvertüre wurde geändert. Ursprünglich ging sie in die erste Szene über. Mozart hatte sie schon geändert und einen vollen Schluß gemacht. Wagner nimmt das erste Thema der Ouvertüre

wieder auf und folgt somit Gluck, welcher nach der Überleitung in die erste Szene dieses Thema verwendet hatte.

Es ist bemerkenswert, daß Wagner aus dem Charakter der Ouvertüre den Vortrag derselben richtig zu bestimmen vermochte, in künstlerischer Intuition das geschichtliche Wissen ersetzte und die Teile der historischen Form der französischen Ouvertüre, nach welcher Gluck das Gebilde schuf, in ihren dynamischen Verhältnissen erkannte, ohne daß die Tempo- und Vortragszeichen von Gluck angegeben sind. Dieser konnte sich zu seiner Zeit auf die Einsicht und die Übung der historischen Tradition verlassen und die betreffenden Vorzeichnungen nach dem damaligen Gebrauche außer acht lassen. In seinem während des Pariser Aufenthaltes 1841 geschriebenen und klar gefaßten Aufsatze „über die Ouvertüre" will Wagner diese Ouvertüre „als herrliches Beispiel für die Zukunft angesehen wissen, das als Regel für die Auffassung der Ouvertüre dienen und zugleich für immer dartun kann, wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen" (I, 203). Ein Jahr vor der Bearbeitung der Gluckischen „Iphigenie" hatte Wagner die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung gebracht (Palmsonntag 1846) und ein mit Worten aus Goethes „Faust" ausgestattetes dichterisches Programm verfaßt, so wie er solche programmatische Erläuterungen später (1852) zur „Eroica" und zur Coriolanouvertüre von Beethoven gab. Das Programm zur Neunten bildet neben den Bemerkungen „zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens" vom Jahre 1873 (gelegentlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Baireuth) einen wichtigen Beitrag zur Erfassung und Aufführung des Werkes, abgesehen von der gewaltsamen Erklärung des vierten Satzes, in welchem der „letzte Versuch gemacht wird, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken" (II, 61) — hierüber soll bei der Erörterung von Wagners Theorien des näheren gesprochen werden. Die Aufführung

unter Wagners Leitung erfolgte zur gleichen Zeit und mit ähnlichen begleitenden Umständen, wie diejenige unter der Leitung von Otto Nicolai in Wien, zu welcher dreizehn Proben gehalten worden waren. Es war die Zeit, da Beethovens Werke der letzten Periode nach dem äußerlichen Vorgange in Pariser Konzerten allmähliche Verbreitung fanden. In Paris hatte „die Anhörung einer Probe der drei ersten Sätze (der Neunten), durch das unvergleichliche Orchester des Conservatoire ausgeführt, mich plötzlich über Jahre der entfremdenden Verirrungen hinweg mit jenen ersten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung gesetzt und befruchtend für die neue Wendung meines inneren Strebens wie mit magischer Kraft auf mich gewirkt" (II, 51).

Eine Einrichtung anderer Art vollzog Wagner an Palestrinas »Stabat mater«. Hier fügte er nichts hinzu, sondern verteilte die acht Stimmen der doppelchörigen Komposition in mannigfaltig abwechselnder Klangschattierung an Solo, mannigfach besetzte und Chorstimmen. Man kann sagen, daß diese Einrichtung dem Charakter der Komposition weder in ihrer historischen Beschaffenheit noch in ihrer künstlerischen Eigenart entspricht. Die dynamische Behandlung ist geradezu unnatürlich, äußerlich gewaltsam. Es ist dies um so befremdender, da doch Wagner der lateinischen Sprache vollkommen mächtig war. Die Bearbeitung erscheint wie eine Übertragung jener Idee eines Romantikers, der die Oberstimme einer mehrstimmigen kirchlichen Vokalkomposition von einem Solisten singen läßt und die übrigen Stimmen der Begleitung zuschiebt. Wagners Ansicht von der ausschließlichen Eignung der A-Cappella-Musik zu gottesdienstlichen Verrichtungen ist nur ein Reflex der von den Führern der Romantik vertretenen Anschauung. Er erweist sich auch da als Anhänger dieser Schule. Aus der Dresdener Hofkirchenkapelle wollte er die Instrumente verbannt sehen und als moderner Künstler an Stelle der Knabenstimmen, entgegen dem alten Statut dieser Hofkapelle, Frauen zulassen.

In derjenigen Komposition der Dresdener Zeit, welche von Wagner für Vokalstimmen entworfen war, griff er selbst weiter

aus, indem er sich mit den Singstimmen nicht begnügte und seiner koloristischen Anlage gemäß zu starken orchestralen Mitteln griff. Es ist die biblische Szene, das „Liebesmahl der Apostel", welche er als Dirigent des Männergesangfestes im Juli 1843 schrieb; im gleichen Jahre war er Leiter der Dresdener „Liedertafel" geworden. In der Komposition werden drei Männerchöre verwendet, die a-cappella beginnen; der Moment, wo der heilige Geist über die Jünger kommt, ist durch die Instrumente in packender Weise — um nicht zu sagen durch einen Orchestereffekt — wiedergegeben. Vierfach geteilte Streicher, darüber gehaltene Akkorde der Holzbläser, ein mächtiges Schwirren unter dem Wirbel der Pauken, bis endlich fortissimo die Blechinstrumente — vier Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, eine Tuba, ein Serpent — sich mächtig entladen. Wagner hat hier vielfach in einer Art Sprechgesang die Stimmen unisono geführt. Die polyphone Behandlung ist in dieser Komposition nicht imponierend; zudem ist der Ausdruck der Apostel etwas weichlich. Wenngleich dieses Werk heute auf den Programmen fast aller besseren Männergesangsvereine steht, und gegenüber den Vorgängern im Oratorium für Männerchor, unter denen C. Loewe und Julius Otto hervorragen, seinen festen Platz behaupten kann, so möchte ich dasselbe doch nicht als eine vollwichtige Komposition Wagners ansehn. Jedenfalls hat sie dazu beigetragen, den Männergesang aus seinem natürlichen Boden des Volksliedgesanges und der Volksliedbearbeitung in eine Sphäre zu entrücken, für deren Ausdruck seine normalen Mittel nicht hinreichen, sondern nur durch künstliche Erweiterung gewonnen — um nicht zu sagen erzwungen — werden. Von den andern kleineren Werken der Dresdener Zeit seien nur noch die bei Gelegenheit der besonders durch Wagner veranlaßten Heimbringung und Bestattung der sterblichen Überreste C. M. v. Webers aus London (1844) komponierten Stücke nebst der herrlichen, von tiefster Pietät zeugenden Rede Wagners an Webers Stätte erwähnt. All dies tritt zurück vor den beiden großen Werken, die wir nun zu behandeln haben.

VII.

Ein glücklicher Zufall hatte Wagner das „Volksbuch“ vom Tannhäuser in die Hände gespielt. Es war im Sommer 1841, zur Zeit, da die Sehnsucht nach seiner Heimat ihn in Paris am stärksten befallen hatte; nebst dem „Tannhäuser“ das mittelalterliche Gedicht „Der Sängerkrieg“ (Wartburgkrieg) und im Zusammenhang damit „Loherangrin“ und Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ und „Titurel“. „So öffnete sich mir plötzlich eine ganz neue Welt dichterischer Stoffe.“ So sehr er von ihnen gefesselt war, so schwankte er doch noch einige Zeit. Es trat bei ihm ein Rückfall in die historische Oper ein. Er meinte im Manfred, dem Sohne Friedrichs II., einen geeigneten Stoff gefunden zu haben; doch war es weniger diese Gestalt, welche ihn gefangen hielt, als vielmehr eine erdichtete weibliche, zu deren Schöpfung eine bildliche Darstellung Friedrichs II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, mit singenden und tanzenden orientalischen Frauengestalten die Phantasie des Künstlers lebhaft anregte. Diese Frauenrolle verkörperte sich in einer jungen Sarazenin, der Frucht einer Liebesumarmung Friedrichs II. und einer Tochter Arabiens. Sie sollte am Hofe des entmutigten Manfred als Prophetin erscheinen, zu Taten begeistern. Geheimnisvoll verbirgt sie ihre Abkunft dem sie liebenden Manfred. Bei dem Anschlag auf sein Leben fängt sie den tödlichen Stoß mit ihrer Brust auf: Sterbend bekennt sie sich als Manfreds Schwester und läßt ihre volle Liebe zu ihm erraten. Der gekrönte Manfred nimmt für immer von seinem Glücke Abschied. Es kam nicht über den Entwurf hinaus. Das Bild verwischte sich vor den einfachen Zügen des Volksgedichtes

des „Tannhäuser“. Auch die Schröder-Devrient, für welche die Rolle gedacht war, fand keinen Geschmack an der Sarazenin, die nur Prophetin blieb und nicht Weib werden wollte. So wandte sich Wagner wieder der Sage zu.

Alle Ansätze zu historischen Dramen, zu Opern mit historischem Stoffe blieben stecken. Eine Neubearbeitung des Librettos nach einem Romane von König „Die hohe Braut“ unter dem Titel „Bianca und Giuseppe“, eine Dichtung, die er 1836 entworfen und an Scribe eingesandt hatte, komponierte Wagner selbst später nicht mehr nach der dichterischen Umarbeitung und schenkte diese seinem Freunde, dem Direktor des Prager Konservatoriums, S. F. Kittl; das Textbuch wurde unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza“ von diesem komponiert, und die Oper wurde in Prag 1848 aufgeführt; „Friedrich der Rotbart“, „Luther“, „Friedrich der Große“, „Herzog Bernhard von Weimar“ blieben überhaupt unvollendet. Sie sind nicht über die Stoffsammlung und den Entwurf hinaus gediehen. Auch der 1848 skizzierte „Jesus von Nazareth“ blieb im Entwurfe hauptsächlich aus dem Grunde stecken, weil er zu sehr auf die historischen Begebenheiten angelegt war. Das aus diesem Entwurfe für die musikalisch-dramatische Bearbeitung tauglich Erscheinende wurde von Wagner später zum Teil im „Parsifal“ verwertet. Endlich war sein Entschluß gefaßt. Wagner griff nach dem Urstoffe der Sagen. Er ahmt ihre Begebenheiten nicht äußerlich nach, er kompiliert nicht den Inhalt der verschiedenen Sagenkreise, die er in einer Oper vereinigt; er entnimmt ihnen nur die wirksamen poetischen Motive, verarbeitet sie selbständig und schafft so neue organische Gebilde in freier Metamorphose des Überkommenen. Er vermeidet die Verschwommenheit in der Erfassung und Behandlung dieser Stoffe, wie sie sich vielfach bei den romantischen Dichtern zum Schaden der Dichtung fühlbar macht, er schält den Kern heraus und umgibt ihn mit einer neuen poetischen Hülle. Er erwägt mit Klarheit die treibenden Motive der Handlung, die mit dramatischer Schlagkraft wirken. Er führt mit dem überkommenen Material neue Gebäude in meister-

hafter Art auf. Wagner meint später (1851, IV, 269), daß in jenem „Volksbuch“ eine lose Verbindung zwischen „Tannhäuser“ und dem „Sängerkrieg“ schon bestanden habe und gerade diese ihn unwiderstehlich angezogen hätte. Die Forschung hat bis heute nicht festgestellt, welches Volksbuch dies hätte sein können.

Möglicherweise greift da eine Rückerinnerung Platz an die Lektüre Wagners (im Jahre 1829) von Tiecks Erzählung „Von dem getreuen Eckart“ und dem „Tannhäuser“ und E. T. A. Hoffmanns Novelle „Der Kampf der Sänger“. Diese Erzählungen hatten ihn in phantastisch-mystischer Weise angeregt; „nie aber war von diesem Gebiete aus auf meinen künstlerischen Gestaltungstrieb Einfluß geübt worden“ (ebenda). Als er jetzt neuerlich Tiecks Dichtung las, begriff er, wieso „ihre mystisch-kokette und katholisch-frivole Tendenz mich früher zu keiner Teilnahme bestimmt hatte“. Indessen haben die beiden doch in einigen Zügen nachgewirkt. Den Romantikern lag dieser Stoff besonders nahe. Fouqué und Eichendorff haben ihn nebst anderen ebenfalls dichterisch behandelt und Wagner war es bekannt, daß sich auch Weber mit der Absicht der Komposition eines „Tannhäuser“ getragen hatte. Es ist nicht statthaft, das Verhältnis der Sagenstoffe zur dramatischen Behandlung in Wagners Opern hier und jetzt näher zu besprechen. Dies würde für sich allein ein Kolleg verlangen, welches mindestens über die gleiche Stundenzahl verfügen müßte, als sie zu Gebote steht. Es sei nur bemerkt, daß für den „Tannhäuser“ wie für die nachfolgenden Werke die damalige Literatur wichtige wissenschaftliche Vorarbeiten und dichterische Vorlagen bot. Die Errungenschaften der Forscher wie der Brüder Grimm, Gräße, Zeune und L. Ettmüller u. a., die Sammlungen der „deutschen Sagen“ von den Brüdern Grimm (1816/8), die auch die Sagen vom „Tannhäuser“, „Wartburgkrieg“, von „Frau Holle“, vom „Hörselberg“, dann von „Lohengrin“ u. v. a. enthielten, ferner der „Sagenschatz und Sagenkreis des Thüringer Landes“ von Ludwig Bechstein (1835), die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von Arnim-Brentano boten die dichterisch-wissenschaftliche Grundlage der einschlägigen

Arbeiten von Wagner. Diese literarisch-wissenschaftlichen Vorarbeiten waren von den Absichten und Neigungen der Romantiker begünstigt; die deutsche Altertumsforschung beruhte auf einem der Reimtriebe der Romantiker, welche die deutschen Mythen, Heldensagen und Märchen bevorzugten und ihr Interesse auch dem Orient und besonders der indischen Sprache und Philosophie, sowie überhaupt nach dem Vorgange von Uhland und Herder den Stimmen aller Völker zuwendeten. Für den „Tannhäuser" speziell kommt da noch ein Werk „über den Wartburgkrieg" von E. T. L. Lucas in Betracht, in welchem die Ansicht aufgestellt wird, daß Heinrich von Ofterdingen und der Tannhäuser identisch seien. Dies machte sich Wagner ebenso zu eigen wie Grimms Zusammenfassung der Frau Venus mit der freundlichen, milden Göttin Holda aus der altgermanischen Mythenwelt. Die Erzählungen von Tieck und Hoffmann boten ebenfalls manche poetischen Motive, deren sich Wagner bemächtigte; Heines Legende vom Tannhäuser (1836) dürfte Wagner die Anregung gegeben haben. Das mittelalterliche Gedicht aus dem 13. Jahrhundert „singerkriec ûf Wartburc" und das Volkslied vom Danhauser aus dem 16. Jahrhundert (das echte Tannhäuserlied) bildeten grundlegende Vorlagen. Im ersteren findet sich schon eine äußerliche Verknüpfung der Geschichte der heiligen Elisabeth mit dem Sängerkrieg. Wagner vertiefte die Gestalt aus der Legende und stellte sie in den Vordergrund neben Tannhäuser. Die mittelalterliche Anschauung, der Reine opfere sich für den Unreinen, er nehme die Schuld des Befleckten auf sich und führe ihn zum ewigen Heile, wird hier wie in anderen Werken Wagners zum dramatischen Grundmotiv. Den Schluß der alten Ballade, demzufolge in Ausführung antipaptistischer Gesinnung des Volksliedes Tannhäuser ob der Härte des Gottesmittlers wieder in den Venusberg zieht, so daß die ausgesandten Boten den Ritter nicht mehr auf Erden finden, änderte Wagner in dramatischem Sinne, indem das Wunder des grünenden Stabes dem Tannhäuser vor dem Sterben verkündigt wird und so nach einem Grundmotiv Wagnerischer Dramen Tannhäusers Tod zugleich seine Erlösung vom Fluch der Sünde

bedeutet. Dieser Schluß machte Wagner mancherlei Sorge. Mit der Fertigstellung des Werkes vor der ersten Aufführung (Dresden, 19. Oktober 1845) — die Zeit von der Skizzierung der Dichtung (Juni 1842) unter dem Titel „Venusberg, romantische Oper", die am 22. Mai 1843 beendigt war, faßt bis zum Abschluß der Partitur (13. April 1845) drei Jahre ein — war noch nicht die Schlußfassung erfolgt: im folgenden Jahre nahm Wagner neuerlich eine Revision vor, und wir besitzen in der Tat verschiedene Schlüsse der Oper, die Wilhelm Tappert letzthin nach den verschiedenen Ausgaben der Textbücher und der Partitur zusammengestellt hat. Festgehalten hat Wagner an dem Tode von Elisabeth und Tannhäuser — er hat nicht den wohlmeinenden Rat eines Hoftheaterintendanten befolgt, welcher behauptete, die Oper könnte wohl viel besser ausgehen, wenn die beiden doch endlich vereinigt würden. Der Tod bietet ein trostreiches Ende; die Wunden sind geschlossen. Das Scheiden aus dem Leben befreit die beiden von Leiden und läßt trostreiche Möglichkeiten offen, wie im „Tristan". Dieses Ende gibt des Rätsels Lösung, das uns in der Oper aus der Gegenüberstellung der zwei scheinbar unvereinbaren Gegensätze gestellt wird. Auf der einen Seite: „Sinnlichkeit in zauberischen Klängen, in wollüstigen Tönen, in wildem Jubel berauschender Klänge, in trunkenem Wonneruf, in rasender Glut, in schaurig-üppigem Säuseln, in wollüstig-klagendem Schwirren", so wie es die Griechen in ihren Bacchantenzügen künstlerisch gestaltet haben. Im Mittelpunkt eine unsäglich reizende Weibesgestalt, welche in ihren Verführungskünsten ihr Recht vertritt, das ihr von der Natur eingeräumt erscheint. Auf der andern Seite die reine, edle, auf Gottesfurcht und Ehrbarkeit ruhende Liebe, das jungfräulich Unnahbare und dabei von tiefer Liebe Erfüllte, die Sehnsucht nach einem Höheren. Hie Hörselberg, hie Wartburg, deren Anblick bei Wagners Rückkehr in die Heimat so unsäglich heimisch und anregend auf ihn wirkte. Dieser Gegensatz tritt gerade an jener Stelle als unlösbar hervor, da Tannhäuser in Gegenwart der Elisabeth in den Preis der Venus ausbricht: „Dir

töne Liebe . . ." allerdings nicht zu ihr gewendet, wie dies mancher Darsteller tut, sondern in Entrücktheit, in wahnsinniger Erfüllung seines Versprechens, den Ruhm der Göttin überall zu verkünden. Darin liegt die Peripetie des Stückes. Was nunmehr kommt, ist die Folge dieser Katastrophe, und Tannhäuser bricht in Innewerdung dieses Vergehens zusammen. Elisabeths Mitgefühl läßt ihn seiner Sünde inne werden. Die Worte „ich flehe für ihn" sind der poetisch-musikalische Höhepunkt der Oper, die Stelle, welche Wagner als den Nerv der ferneren Tannhäuser-Existenz, als die „Axe seiner Erscheinung" bezeichnet. Von dem Moment, da Tannhäuser sich dessen bewußt wird und in den Ruf ausbricht: „Zum Heil den Sündigen zu führen", erfaßt uns Mitleid mit seiner ganzen Erscheinung. Elisabeths Mitgefühl strömt in uns über.

Im Charakter des Tannhäuser projiziert Wagner gewisse Grundeigenschaften des Deutschen, wie er seiner persönlichen Auffassung und Anschauung entspricht. „Da ist mein Tannhäuser wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe". In jedem seiner Werke steht Wagner in innigster persönlicher Beziehung zu der Dichtung. Tannhäuser spiegelt die Persönlichkeit Wagners wieder, indem auch dieser Charakter sich nur in Extremen bewegt; durch plötzliche Entschlüsse und heftige Eruptionen in Rufen wird der Fortgang der Handlung bestimmt: „Mein Heil ruht in Maria!" „Nach Rom!" „Elisabeth!" Tannhäuser ist wie Wagner „nie und nirgends etwas nur ein wenig, sondern alles voll und ganz". Mit vollstem Entzücken schwelgt Tannhäuser in den Armen der Venus und zerbricht die Bande im Heilrufe an Maria; rückhaltlos gibt er sich dem Eindrucke der heimischen Natur hin im kindlich-religiösen Reuegefühl; er übt Buße, er ist zerknirscht und hat ein Verlangen nach Heiligung. Den von der Kirche Zurückgestoßenen ergreift Verzweiflung; die Erbarmungslosigkeit erfüllt ihn mit Ekel. Haß und Grimm, Verzweiflung treiben den Wahnsinnigen in die Arme der Venus zurück, aus deren Truggebilde ihn die echte, reine Liebe reißt. So prallen Verzückung und Zerknirschung in höchsten Potenzen aneinander. Über allem schwebt die Sehnsucht

nach einer Liebe, die, ohne sich vom Irdischen losreißen zu können, in das Reich des Überirdischen strebt.

Alles ist aus inneren Motiven gestaltet, noch stärker als im „Fliegenden Holländer". Rein instinktiv wird die im „Fliegenden Holländer" betretene Richtung weiter verfolgt und ausgebildet. Dies geht schrittweise vor sich. Die Reflexion greift wie bei allem künstlerischen Schaffen ein, jedoch wird sie weder hier noch im „Lohengrin" zu einem System der künstlerischen Behandlung des Ganzen. Das sieht man am deutlichsten in der Art wie die Melodie ausgestaltet ist.

Wagner versteht unter dem Begriffe der „Melodie" die geschlossenen Formen der Oper, wie er sie übernommen hat; allein auch in ihr gab es neben der „patriarchalischen", „absoluten" Melodie auch dramatische Rezitative, „dramatische Melodien", die von ihm übernommen, weitergeführt und endlich zur Ausarbeitung des ganzen musikalischen Dramas verwendet wurden. Dies ist im „Tannhäuser" noch nicht der Fall. Wir finden eine Reihe von geschlossenen Formen oder von Gebilden, welche sich an solche anlehnen. Die Romanze des Wolfram, Tannhäusers Gesang an Venus „Dir töne Lob!", der Marsch und Einzug sind nur einzelne Beispiele. Das Duett zwischen Tannhäuser und Elisabeth hält sich ebenfalls in der überkommenen Art und wird sogar mit einer Schlußkadenz bedacht. Dagegen ist das Duett zwischen Tannhäuser und Venus zur Szene ausgestaltet, und die Szeneneinteilung sucht sich der ganzen Oper zu bemächtigen, ohne von gewissen traditionellen Formen absehen zu können. Auch in dieser Duettszene tauchen geschlossene Melodien auf, wie der Dankhymnus, welcher eigentlich eine Instrumentalmelodie ist, die sogar in ihrer Vereinigung mit dem Worte nur mangelhaft deklamiert wird. Aus dem Verlaufe dieser Szene sieht man den stetigen Fortgang in der Umbildung der übernommenen Opernformen. Es wechseln in dieser Szene melodisch festgefügte Stellen, in welchen die Melodie als Primäres erscheint, dem sich das Wort als Sekundäres unterordnet. Gewisse melodische Phrasen, die rein des musikalischen Bedürfnisses

halber wiederholt werden, wechseln mit frei deklamierten Stellen, in welchen die musikalische Betonung der rezitierten Deklamation folgt. Der Schluß wird duettierend gebildet, sowie auch der zweite Teil des mehr geschlossenen Duettes zwischen Elisabeth und Tannhäuser gehalten ist. Man sieht allenthalben, wie aus der alten Kompositionstechnik die neue erwächst. Hierbei kommen die Erfahrungen aus den Opern von Weber und Marschner zur Verwertung. Wenn Wagner meint, daß, „was die Form meines Werkes (Tannhäuser) betrifft, hierin vielleicht das Wesentlichste beruht, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterscheidet" (VII, 135), so liegt darin eine Vergrößerung der formalen Umgestaltung und zugleich eine Verkleinerung der dichterischen Bewertung seiner Oper gegenüber den Werken der vorangegangenen Romantiker der Musik im Verein mit den Verfassern ihrer Opernbücher.

Die Finales bieten des weitern einen Beleg dafür. Gegenüber der lebhaften Steigerung im Finale des ersten Aktes wird das zweite Finale zu einem kunstvollen Bau, in welchem der dramatische Fortgang parallel geht mit der musikalischen Behandlung. Liszt findet sogar, daß Wagner hier ganz Musiker sei. Es beginnt mit dem Sängerkrieg, in welchem die Einzelvorträge musikalisch gestaltet werden im Wechsel rhapsodisch rezitativischer Behandlung, die gewöhnlich dem ersten Teil eines Sängervortrages zuteil wird, worauf der zweite Teil mehr geschlossen ist: für jeden Sänger eine eigene Weise und eine eigene Behandlung. So drückt sich Walter, der lyrischeste, schon im ersten Teile mehr melodisch aus. Mit der wachsenden Erregung des Streites werden die Bildungen freier. Das Finale selbst besteht aus drei Teilen: 1. der Zornausbruch der Ritter, Elisabeths Schutz und Fürbitte, 2. die Zerknirschung Tannhäusers, das Mitgefühl der Ritter mit Elisabeth und 3. des Landgrafen Ansprache und Ausweisung Tannhäusers, die neuerlichen Vorwürfe der Ritter, Elisabeths Hinweis auf Rom, Tannhäusers büßensdurstige Reue und sein Aufbruch zur vermeintlichen Stätte des Heiles.

In dem ersten Teile dieses Finales steht zwischen dem Aus-

bruche des Entsetzens und der Entrüstung der Ritter nach Tannhäusers „grauenhaftem Bekenntnis“ und Elisabeths Fürbitte eine Mittelpartie, ein „motivierter Übergang“, der von symptomatischer Bedeutung für des Künstlers Schaffen ist, ein Verfahren, das für die Technik der folgenden Werke erhöhte Wichtigkeit erlangt. Es stehen sich hier wilder Zornausbruch über das Verbrechen Tannhäusers und abgeklärteste, vergeistigte Ruhe der Elisabeth gegenüber, die durch plötzlich erfahrenes tiefstes Leid und durch das sich bekundende Mitleid wissend geworden, das Mitgefühl der Ritter erregt und Nachsicht erfleht. Zwei extreme Stimmungen prallen aneinander, wie so oft im Leben und besonders im Leben Wagners, der erkannte, daß es „in meiner Natur ursprünglich lag, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln“, und daß „meinem Charakter extreme Stimmungen in starkem Konflikt wohl immer eigen bleiben müssen“ (M. W. 188 fg.). „Auch die wahre Kunst kennt keine anderen Vorwürfe, als diese höchsten Stimmungen in ihrem äußersten Verhalten zueinander zu zeigen“. Wagner erfaßte im richtigen Augenblick die Gefahr, „die durch die materielle Verwendung dieser Extremitäten für die Kunst entstände, da allzu leicht eine verderbliche Manier sich einstellte, die bis zum Haschen nach äußerlichen Effekten sich verderben kann“. Die Klassiker waren davor gefeit. Sie hielten sich auch bei den Ausbrüchen heftigster Leidenschaft innerhalb einer gemessenen Grenze, und in der Oper beugte zur Zeit der Klassiker die formale Behandlung dieser Gefahr des Aneinanderprallens extremer Stimmungen vor. Zudem bildeten die rezitativischen Zwischenglieder eine passende Ein- und Überleitung. In den ausgearbeiteten Rezitativen entlud sich gelegentlich die erste Leidenschaft, und der hierauf folgenden, mehr oder weniger geschlossenen Form kam diese Entladung zugute. Mit der Zersetzung der Form bei den Romantikern stellte sich die Gefahr des unvermittelten Aneinanderprallens gesteigerter Stimmungen von neuem ein, gefördert durch die Macht des Ausdruckes, die in der Instrumentalmusik gewonnen worden war. Besonders die französische Romantik bietet

in Dichtkunst und Musik solche Schroffheiten. Wagner suchte sich davor zu bewahren. Die durch die dramatische Notwendigkeit gebotenen Folgen schroffer Abschnitte suchte er zu vermitteln und hatte mit der steigenden Kunst des thematischen Gewebes ein völlig geeignetes Hilfsmittel. Der bezeichnete Übergang im ersten Finale des „Tannhäuser" bietet ein solches eklatantes Beispiel. Dem Ausbruche der Sänger und Ritter, der in die Worte endigt: „In seinem Blute netzt das Schwert! Zum Höllenpfuhl zurückgesandt, sei er gefehmt, sei er gebannt!" begegnet der Ruf Elisabeths „Haltet ein!" Sie deckt Tannhäuser mit ihrem Leibe. Erst allmählich beruhigt sich die Wut der Ritter, der Sänger und des Landgrafen. Ein zweimaliges Eintreten der Elisabeth für den Verbrecher schützt ihn vor dem neuerlichen Eindringen der Empörten. Da findet Elisabeth überzeugende Worte und vermittelnde Töne bis zur verklärten Ruhe im Adagio: „Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben". Dem dichterischen Übergange gesellte der Künstler den musikalischen.

Diese Kunst des Überganges verfeinerte sich immer mehr und vermittelte die neue Kunst in den Formungen und Gebilden des musikalischen Dramas in der dritten Periode Wagners. Wagner sieht mit Recht als sein „größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten, allmählichen Überganges die große Szene des zweiten Aktes von ‚Tristan und Isolde' an" (M. W. 189). Auch in der italienischen und französischen Oper bildete sich diese Kunst aus. In der ersteren gelangt sie zur höchsten Vollendung in Verdis „Falstaff" auf dem Gebiete der komischen Oper. Hier ist der Zornesausbruch des Fjord über die vermeintliche Untreue seiner Gattin, die dem Falstaff ein Stelldichein gewährt und die heitererwartungsvolle Stimmung des eintretenden Falstaff, der, festlich geschmückt, sich zur Mrs. Fjord begeben will, in einer vollendeten Weise künstlerisch vermittelt, ein Übergang geschaffen, der die beiden Gegensätze ineinander überführt, kaum merklich für den Hörer; alles im Tone und im Rahmen der komischen Oper. Bei den Franzosen hat sich diese Kunst des Überganges zu einer eigenen,

selbständigen Ausführung ganzer Szenen ausgebildet. Eine Szene gleitet unmerklich in die andere über. Es ist eines der Hauptkunstmittel der modernen französischen Oper. Mit dieser Nebeneinanderreihung französischer und italienischer Werke soll über die künstlerische Rangstellung derselben kein Urteil abgegeben sein.

Mit dem letzten Finale im „Tannhäuser" hat Wagner mehrfache Änderungen vorgenommen. Es beginnt mit der Erzählung Tannhäusers; sie ist stilistisch eine Ausreifung der Traumerzählung Eriks im „Fliegenden Holländer". Wir finden hier den musikdramatischen Stil fast in voller Ausbildung. Ausdrucksvolle Deklamation mit melodischer Führung, getragen vom Orchester, welches die Vorgänge und Empfindungen motivisch, harmonisch, koloristisch nicht nur begleitet, sondern direkt mitteilt. Das Orchester übernimmt hier die Mission, welche ihm Wagner für sein musikalisches Drama in der Folge in systematischer Ausführung zugewiesen hat und über die wir am gehörigen Orte zu sprechen haben werden. So füllt — um nur ein eklatantes Beispiel anzuführen — die Einleitung zum dritten Akte die Lücke der Handlung aus. In der ersten Abfassung der Einleitung zum dritten Akte hatte Wagner eine möglichst lückenlose Schilderung der Pilgerfahrt Tannhäusers mittelst instrumentaler Mittel zu geben versucht (in der ersten als Manuskript von der Handschrift auf Stein gedruckten Ausgabe von 1845). Sie wurde dann in der ersten gestochenen Ausgabe von 155 auf 92 Takte gekürzt. Wagner hatte wahrgenommen, daß das Orchester wohl die Stimmung vorbereiten und festigen könne, aber nicht die Vorgänge, die er als Phantasiebild im Kopfe hatte, zu schildern vermöge. „Die rezitativartigen Orchesterphrasen, zu denen er sich verleiten ließ", dünkten ihn überflüssig. In dieser Erkenntnis liegt ein ästhetisches Bekenntnis über Programmusik. In Wirklichkeit blieb in der Einleitung manches stehen, was sich gedanklich nur a posteriori erklären läßt.

In der Erzählung Tannhäusers stehen Gesang, Rezitativ, Ruf, Schrei, verzweifeltes Lachen nicht getrennt nebeneinander, sondern

sind organisch in ein Ganzes geformt. Bezüglich ihrer musikalisch dramatischen Ausführung bildet diese Erzählung jedenfalls den Höhepunkt des Kunstwerkes. Sie stellt auch die schwierigste Aufgabe an den Ausführenden, an den Sänger und Schauspieler. Dieses Stück kann wirklich nur richtig vorgetragen werden, wenn der Sänger die Worte vorerst richtig deklamiert, so wie dies Wagner von den Darstellern in dieser Oper überhaupt verlangte. Es ist dieselbe Forderung, wie sie Verdi an den Darsteller des Othello, an Maurel, stellte, indem er ihm vor dem Studium der Rolle einschärfte: „Du mußt die Worte erst auswendig können, du mußt sie als Schauspieler rezitieren, und erst dann wirst du den richtigen Akzent im Vortrag des Gesanges deiner Rolle erringen". Darin begegnen sich die beiden großen Dramatiker. Auf diese künstlerische Forderung bezieht sich das Wort Wagners, daß er bei der Abfassung des „Tannhäuser" von der üblichen Darstellung durch die vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen, dagegen eine bisher noch ungewohnte und nicht ausgebildete Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenres in das Auge gefaßt habe. So erklärt sich denn auch, daß selbst eine Schröder-Devrient der Rolle der Venus nach Wagners Beurteilung nicht voll gerecht wurde. Allerdings ist die Rolle der Venus etwas schemenhaft gehalten, dabei ein Zwitterding zwischen Göttin der Liebe und Personifikation der Sinnlichkeit. Die große Schröder-Devrient hatte wahrscheinlich in ihrer Auffassung der Rolle sich der Anschauung bedient, welche sie aus der Darstellung eines Romeo von Bellini oder eines Fidelio von Beethoven gewonnen hatte. Da fällt wirklich auch in letzterer trotz des unendlichen Reichtums der Instrumentalmusik das Schwergewicht in den Gesang. In Wagners „Tannhäuser" verrückt sich schon dieser Schwerpunkt, er fällt mehr und mehr in das Orchester. Was der Sänger andeutet, wird vom Orchester ausgeführt. Dabei ist nicht zu leugnen, daß das Verhältnis zwischen Gesang und Orchester noch vielfach schwankend ist. Der „Tannhäuser" ist musikalisch relativ ärmer ausgestattet als der kurz darauf komponierte „Lohengrin". Im ersteren über-

wiegt das Dichterische, in dem letzteren das Musikalische. Der Grundgedanke der Oper ist in der Ouvertüre musikalisch zusammengefaßt.

Die Ouvertüre ist ein Kompromiß zwischen Programmatik und Sonatenform. Wenn Liszt behauptet, daß keine Symphonie in einer den Regeln klassischen Zuschnittes mehr entsprechenden Weise geschrieben sei und keine in der Exposition, in der Entwicklung und proportionalen Lösung eine vollkommenere Logik besitzen könne als die „Tannhäuser"-Ouvertüre, so spricht er als Komponist symphonischer Dichtungen, der sich von den klassischen Formen weit entfernt hat und nicht mehr die Anforderungen an eine durchgearbeitete Sonatenform stellt. Wagner hat eine programmatische Erklärung gegeben, welche den Grundgedanken des Dramas zusammenfaßt. Er spricht aber da nicht von Tannhäuser und Elisabeth, sondern von dem Gegensatze der ausschweifenden Sinnlichkeit, der wollüstigen Jubeltöne zu dem heilverkündenden Pilgergesange. Nach seiner Erklärung vereinigen sich „am Schlusse die beiden getrennten Elemente Geist und Sinn, Gott und Natur und schlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe". Es entspricht dies dem Grundgedanken des „Tannhäuser", wie ihn Wagner in späterer Zeit in die Worte zusammenfaßte, „im ‚Tannhäuser' tritt die göttliche Gnade auf die Fürbitte einer für den Geliebten entsagend sterbenden, reinen Jungfrau als Erlöserin einer zwischen dem Fluch der Sinnlichkeit (Venus) und dem Sehnen nach dem höchsten Idealismus der Liebe (Elisabeth) hin- und hergerissenen, unseligen Menschennatur".

Diese Zusammenfassung, Einigung der beiden getrennten Elemente Geist und Sinn im Rahmen der Ouvertüre hat Wagner in seiner Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" geopfert. Im Jahre 1861 wurde auf Befehl des Kaisers Napoleon der „Tannhäuser" in der großen Oper aufgeführt; da Wagner sich nicht der Forderung unterwerfen konnte, in der gewohnten Art der grand opéra ein Ballett in den zweiten Akt einzulegen, so erweiterte er die Venusbergszene in ein ausgeführtes Bacchanal. Wagner ließ die

Ouvertüre im letzten Teile abbrechen und führte sie in die erste Szene über. In der späteren Münchener Bearbeitung leitet an Stelle der Ouvertüre ein Vorspiel von sechsundzwanzig Takten das neue Bacchanal ein. Diese neu gearbeitete Szene hat einen spezifisch anderen Stil, der demjenigen des „Tristan" homogen ist. Der Schwerpunkt des ersten Aktes ist verschoben, die Proportionen der Aktteile sind fast aufgehoben. Es scheint im Sinne der einheitlichen stilistischen Haltung des Werkes wünschenswert, daß die ursprüngliche Fassung des „Tannhäuser" beibehalten werde, umsomehr als die französische Diktion, die auf Grund einer von Wagner neu konzipierten deutschen, stellenweise geschraubten und gekünstelten Textversion gearbeitet ist, erst später ins Deutsche rückübertragen wurde. Für die französische Bearbeitung wurde die melodische Behandlung nach dem französischen Sprachgeiste von Wagner selbst eingerichtet, vielmehr neu komponiert, so daß, als nachträglich eine deutsche Wortunterlage hierfür gefunden werden mußte, die deutsche Übertragung sprachlich nicht so einheitlich wirkt und sich mit der Musik nicht so innig vermählt, wie die französische Einrichtung, geschweige wie die ursprüngliche deutsche Fassung des Werkes. An diese hatte sich das Publikum gewöhnt, in ihr ist der „Tannhäuser" dem deutschen Volke lieb geworden. Wohl können in diese Originalpartitur einige Retuschen aufgenommen werden, durch welche — wie Wagner an Liszt schreibt — „die Schwächen der Partitur entfernt wurden". Einige kleine Zwischenspiele wurden geändert — auch da zum Nachteil der Einheitlichkeit des Stiles — und der Schluß des letzten Aufzuges wurde uminstrumentiert. Zu den einschneidenden Änderungen der neuen Fassung gehört die Kürzung des Sängerkrieges. In der älteren Fassung wird Tannhäuser durch den sich steigernden Beifall, der den Vorträgen der Sänger über die Liebe folgt, zum Widerspruche gereizt, und erst in höchster Erregung bekennt er sein Verbrechen. In der neuen Fassung hält ihn schon gleich vom Anfang die unheilvolle Macht umfangen, so daß die entsetzliche Wirkung seines Geständnisses am Schlusse abgeschwächt wird. Wagner hat in die von ihm selbst redigierte

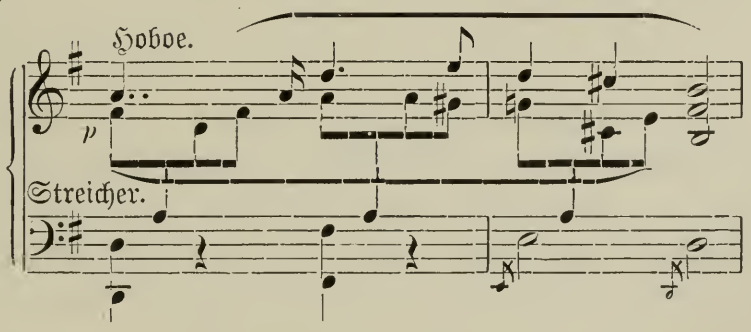
Gesamtausgabe seiner Schriften und Dichtungen die neue Fassung des Sängerkrieges nicht aufgenommen.

Nach dieser Bearbeitung kamen noch 1867 einige Umänderungen für die Münchener Bühne. Bei der daselbst zwei Jahre vorher mit Schnorr von Carolsfeld veranstalteten Aufführung war die ältere Fassung der ersten Szene beibehalten. Und welche Wirkung erzielte der Künstler mit der Darstellung dieser „allerschwierigsten von meinen dramatischen Sängeraufgaben"! (VIII, 181). Wagner beschreibt da die Auffassung der Rolle „mit dem Behelf der älteren Fassung". Man sieht, auch in dieser konnte noch das Werk dem Meister genügen, so sehr er auch durchblicken läßt, daß die neue Ausführung der Venusszene die Wichtigkeit derselben mehr hervorrücke. Seine Auffassung hiervon war nicht immer die gleiche. Am 22. Juli 1860 schreibt er (M. W. 241), daß er bei der Übersetzung des „Tannhäuser", die ihm so viel Qual verursachte, erst so recht inne geworden, wie konzis und unabänderlich schon diese Dichtung sei . . . „Nur die Szene mit Venus will ich ganz umarbeiten. Frau Venus habe ich steif erfunden . . . die Göttin der Wonne wird selbst rührend". In Wirklichkeit ist der Ausgangspunkt der Umänderung nur das gewünschte, um nicht zu sagen: verwünschte Ballett. „Nicht eine Note, nicht ein Wort wird am Tannhäuser geändert. Aber ein ‚Ballett' sollte gebieterisch drin sein und dies Ballett sollte im zweiten Akte vorkommen, weil die Abonnés der Oper immer erst etwas später vom starken Diner ins Theater kämen, nie zu Anfang. Nun, da erklärte ich denn, daß ich vom Jockeiklub keine Gesetze annehmen könne und mein Werk zurückziehen würde. Nun will ich ihnen aber aus der Not helfen: die Oper braucht erst um acht Uhr zu beginnen, und dann will ich den unheiligen Venusberg nachträglich noch einmal ausführen" (M. W. 223/224). Wagner ging also aus äußeren Gründen an die Umarbeitung. Er machte sich später das Zugeständnis: „Dieser Hof der Frau Venus war offenbar die schwache Partie in meinem Werke". Er glaubt nunmehr zu erkennen, daß er damals, als er den „Tannhäuser" schrieb, so etwas, wie es hier nötig sei, noch

nicht machen konnte. „Dazu gehörte eine bei weitem größere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isoldes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluß zur „Fliegenden Holländer"-Ouvertüre, als auch — das Grauen dieses Venusberges finden" (M. W. 224). Wagner stand damals gegenüber dem „Tannhäuser" als einem ihm mehr oder weniger entfremdeten Werke. Dies hebt er selbst hervor: „... hier der ‚Tannhäuser', mich kalt und teilnahmlos lassend, aber unter den günstigsten Aspekten sich mir aufdringend: dort das Werk, das mich am lebhaftesten einnimmt, das einzig meiner bedarf, und alles sich dagegen stemmend!" (O. W. 60.) „In jenen Proben, in denen mir mein Werk immer fremder und unwiedererkenntlicher wurde, litt ich das meiste" (M. W. 271). Wagner übertrug den sinnlichen Untergrund, auf dem der „Tristan" steht und das Grausen vor dieser Sinnlichkeit auf die neue Venusbergszene. Alle künstlerischen Mittel, die da verwendet wurden, stehen in der Reflexwirkung des „Tristan". Die ganze Musik ist auch stilistisch nicht von der des „Tristan" zu unterscheiden. Es ist also nicht pietätlos gegenüber Wagner, wenn man den Wunsch hegt, daß der „Tannhäuser" in der ersten Fassung gegeben werde, wenngleich man allen Grund hat, der Ansicht Wagners beizustimmen, die er mit Rücksicht auf diese seine neue Komposition ausspricht: „Meine neuen Arbeiten sind sehr bedeutend ausgefallen und machen mir die erwartete Ausführung selbst sehr interessant" (O. W. 71). Man könnte da die Betonung auf das Wort „Arbeiten" legen, denn die Erfindungskraft ist nicht so groß wie die Technik der künstlerischen Arbeit gesteigert ist. Wären es nur Retuschen an einzelnen Stellen wie beim „Fliegenden Holländer", dann könnte man die Änderung annehmen und sich dem Wunsche des Künstlers fügen; allein hier liegt eine völlige Veränderung des wesentlichen Teiles eines Werkes vor, welche den ursprünglich einheitlichen Charakter des Werkes verwischt und geradezu trübt. Ausgenommen München und Bayreuth haben meines Wissens alle Theater an dem alten „Tannhäuser" festgehalten oder sind nach dem Versuche mit

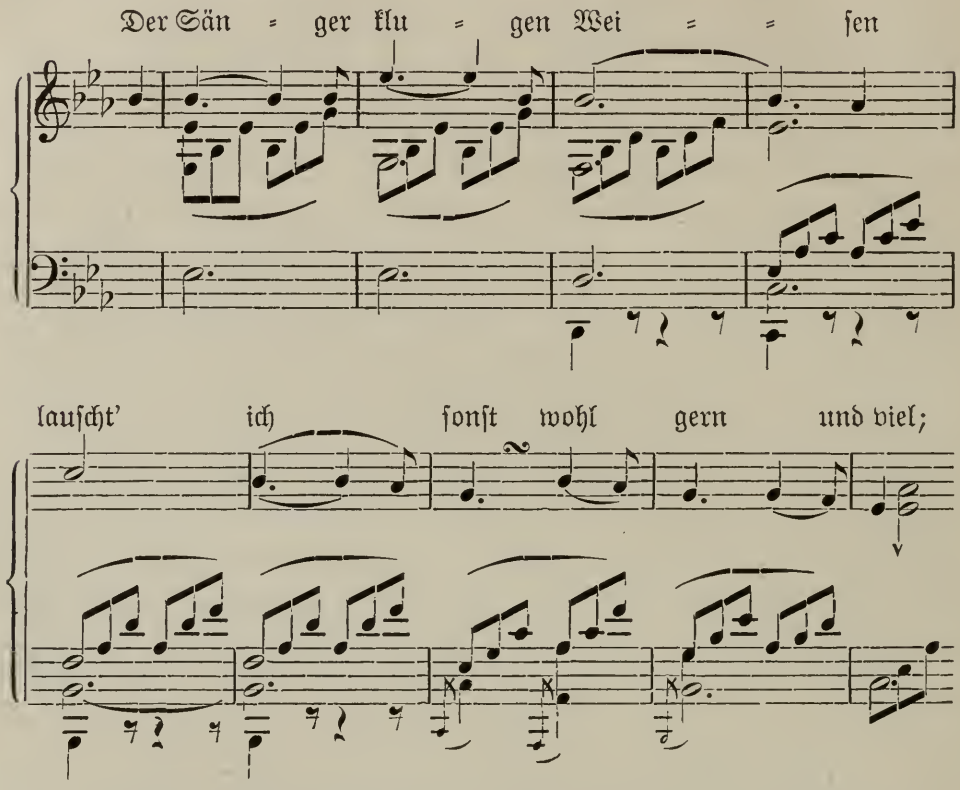
dem neuen „Tannhäuser“ zum alten zurückgekehrt. Wohl mit Recht!

So wie im „Fliegenden Holländer“ der Motivenschatz der Ballade das Ganze umspinnt, ohne in die einzelnen Teile einzudringen, so wird „Tannhäuser“ von den beiden Hauptthemen, dem Pilgergesang und den Venusbergmotiven umschlungen. Eine Reihe von Nebenmotiven greift dort und da ein. Themen und Motive werden vielfach noch tastend an verschiedenen Stellen der Oper verwendet; stellenweise in der Art, daß sie frühere Vorgänge in Erinnerung bringen, gewisse Erregungen wieder wachrufen, innere Beziehungen knüpfen. So taucht die Musik zu den Worten Wolframs bei der Begrüßung Tannhäusers im ersten Akt: „War's Zauber, war es reine Macht“ (durch die Tannhäuser die tugendreichste Maid an seinen Sang gebannt hatte) wieder bei der Ansprache des Landgrafen im Festsaale (zweiter Akt) als musikalisches Bindeglied auf zwischen den Worten: „heut' wo der kühne Sänger uns zurückgekehrt, den wir so ungern lang' vermißten“ und „Was wieder ihn in unsre Nähe brachte, ein wunderbar Geheimnis dünkt es mich“.

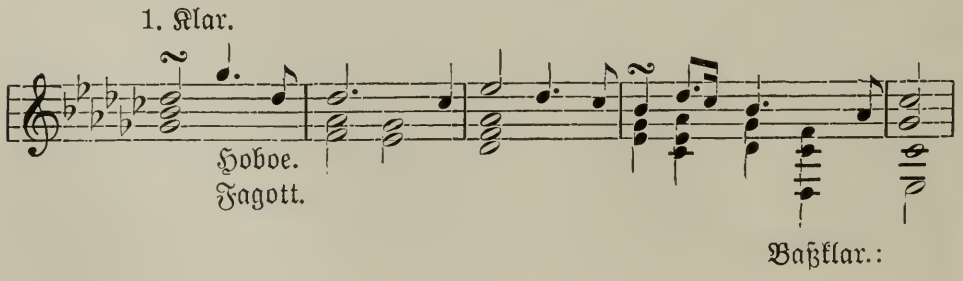


Dann werden gewisse Grundstimmungen in Veränderung, psychische Erregungen in wechselnder Widerspiegelung motivisch ausgedrückt, bald zu energischen Hebungen steigend, bald in seelische Depressionen, verflachende Senkungen abfallend. Ein und dasselbe Motiv erfährt eine psychische Umdeutung, eine tondichterische Umwertung. Im Duett von Tannhäuser und Elisabeth ertönt nach den Worten der letzteren „O helfet mir, daß ich das Rätsel meines

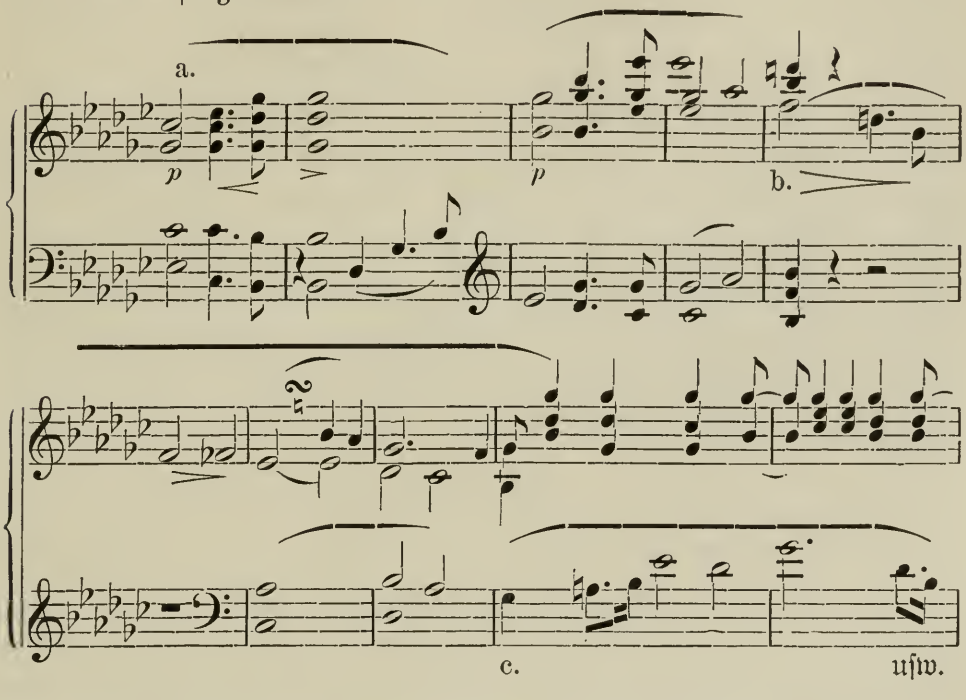
Herzens löse!“ eine Weise (Streicher mit Dämpfern), die hierauf von Elisabeth zu folgenden Worten gesungen wird:



Beim Abgang der Elisabeth nach ihrem Gebete in der ersten Szene des dritten Aktes hören wir die Weise wieder, rhythmisch, tonal, harmonisch und koloristisch umgewandelt: wir fühlen und erkennen, welche Wehmut und welch verklärter Schmerz Elisabeth bei dem Gedanken erfüllt, daß sie die Weise des Sängers nicht mehr vernehmen, den Tönen nicht mehr lauschen werde:



Zu diesem Behufe werden die Umwandlungen zumeist nur dem Gewande, der Färbung, der Koloristik nach vollzogen. Das Verfahren ist hier noch nicht ein innerlich verarbeitetes. Manchmal treten die Motive nur in äußerlicher Aneinanderreihung auf, wie beim Abgang der Elisabeth im letzten Akt; den obigen Takten in Gesdur folgt dann:



Das Motiv a ist dem Thema des Gesanges Elisabeths im zweiten Akte entnommen: „Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben", das Motiv c dem Gesange Wolframs im Sängerwettstreit, „Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang". Dem Motiv b begegnet man an verschiedenen Stellen in freier Verwendung; es ist ein Lieblingsmotiv Wagners, das in entfernter Beziehung steht zu jenem, welches wir in den „Feen" und anderen Opern Wagners in stets neuartiger Gestaltung antrafen.

Der Wert der musikalischen Neuerungen im „Tannhäuser" liegt nicht in solchen motivischen Versuchen, sondern in der harmonisch und instrumental reicheren und abwechslungsvolleren Haltung einzelner Stellen in — für ihre Zeit — neuen Verbindungen und

Wendungen, welche gelegentlich gegen die Regeln der geltenden musikalischen Grammatik verstießen und darob den Widerspruch erregten.

Das Empfindungsleben des Künstlers und Menschen Wagner kam eben in stetig steigender Weise zum Ausdruck. Unter den Kunstwerken desselben nehmen diesbezüglich „Tannhäuser" und „Lohengrin" die mittlere Stellung ein, und es könnte behauptet werden, daß diese zwei Opern den durchschnittlichen Anforderungen, die durch Wagners eigene Tätigkeit an die Oper erhoben werden (Anforderungen, wie sie die große Menge des internationalen Publikums heute stellt), am ehesten entsprechen. Für diese Annahme spricht auch die Statistik, derzufolge „Lohengrin" an der Spitze steht bezüglich der Zahl der Aufführungen, dem sich dann „Tannhäuser" anschließt. Bei den Deutschen dürften die „Meistersinger" diesen beiden Opern den Rang ablaufen. Die Gründe werden wir kennen lernen.

VIII.

„Lohengrin“ und „Tannhäuser“ sind eine Art Zwillingsgeschwister unter den Kindern der Wagnerischen Muse, wie überhaupt seine Werke paarweise auftauchen: „Feen“ und „Liebesverbot“, dann „Rienzi“ und gleich darauf „Fliegender Holländer“, hierauf „Siegfried“ und „Friedrich Rotbart“, der „Ring“ im Doppelpaar, dann mit dem „Tristan“ die Idee des „Parsifal“. Wagner hat die beiden Stoffe gleichzeitig für die dramatische Bearbeitung ins Auge gefaßt, und die Revision des „Tannhäuser“ war noch nicht beendet, als er im Sommer 1845 die Skizze zur Dichtung des „Lohengrin“ entwarf, den er in den folgenden zwei Jahren musikalisch ausführte; die Instrumentation beendigte er im März 1848. Die beiden Werke stehen sich auch in ihrer formalen Behandlung besonders nahe, und die Behauptung, daß „Lohengrin“ gegenüber dem „Tannhäuser“ in dramatischer Beziehung eine rückläufige Bewegung zeige, läßt sich wohl nicht aus der musikalisch-dramatischen Behandlung nachweisen, sondern scheint sich eher vom Standpunkte der Dichtung rechtfertigen zu lassen. Geschlossene Formen findet man ebenso im „Lohengrin“ wie im „Tannhäuser“, nur daß sie im ersteren nicht mehr als solche bezeichnet sind. In der thematischen Behandlung gelangt Wagner im „Lohengrin“ zu reiferer, mehr gefesteter Ausgestaltung. Auch hier stehen sich zwei Gruppen von Motiven gegenüber, welche den Gegensätzen im Drama entsprechen: Auf der einen Seite die Motive, die sich um den heiligen Gral und Lohengrin, als Vertreter desselben, gruppieren; auf der andern Seite die Motive, die den Gesinnungen und Absichten der feindlichen Partei entsprechen; diese bohren sich in jenes Motiv ein,

welches den Angelpunkt des ganzen Lohengrinstoffes, wie ihn Wagner behandelt hat, bildet: das Verbotmotiv.

In den beiden Hauptgruppen wollte man den Gegensatz des Christentums und Heidentums symbolisiert erkennen: dies entspricht aber nicht den Intentionen des Künstlers. Wagner sagt ausdrücklich, daß er auch den Lohengrin-Mythos „in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. Nachdem ich ihn so als ein edles Gedicht des sehnsüchtigen menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keineswegs nur am christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaften menschlichen Natur hat, ward mir diese Gestalt immer vertrauter . . . Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keine der bezeichnendsten und ergreifendsten Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: Er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt" (IV, 288/9). Die Rolle der Ortrud ist äußerlich dramaturgisch in ihrer zähen Anhänglichkeit an heidnische Götter als Vertreterin des Heidentums gekennzeichnet.

Wagner hat sich im „Lohengrin" — wie bei allen Dramen, in denen er Sagenstoffe verarbeitete — nicht an eine bestimmte Ausgestaltung des Stoffes gehalten, sondern aus dem ganzen Komplex von Bearbeitungen den Grundstoff herausgeschält, wie er auch von den Brüdern Grimm in den „Deutschen Sagen" gefaßt wurde. Er zog die gesamte mittelalterliche Schwanenrittersage heran, ferner die Ausgabe des „Lohengrin" mit der Einleitung von Görres, entnahm auch aus andern Sagen Motive, so den Zank der Frauen vor dem Münster aus dem Nibelungenliede. Wagner hat die ganze Handlung in den Rahmen einer bestimmten

Zeit gestellt, in die König Heinrichs I., des Voglers, im 10. Jahrhundert. Der ganzen Ausgestaltung des Stoffes hauchte er den Odem ein vermittelst der höchst persönlichen Beseelung, welche seiner Schöpfung Leben und Wirkung verlieh. Es erklärt sich dies aus der Stimmung, in welcher der Künstler sein Werk schuf. Nachdem er sich im „Tannhäuser" aus der leidenschaftlichen Sinnlichkeit der ihn umgebenden Welt zu reineren Höhen emporgeschwungen und als Gegenspiel zum „Sängerkrieg auf der Wartburg" in einer erleichterten und erheiterten Stimmung einen Plan zu den „Meistersingern" entworfen hatte, fiel er, nach diesem „erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig-ernste Stimmung zurück", in der er den „Lohengrin" konzipierte.

Aus der Einsamkeit jener Höhen, zu denen er sich als Mensch und Künstler emporgeschwungen, sehnte er sich zurück nach einer Gemeinschaft, wie Lohengrin vom Montsalvage herabsteigt, um für das Weib einzutreten, das an ihn glauben kann, auch wenn es nicht weiß, woher er komme. Wie Semele die Liebesumarmung des Gottes Zeus, der ihr in menschlicher Gestalt genaht war, nicht ertragen kann und auf ihrem Verlangen besteht, den Gott in seiner wahren Gestalt zu erkennen, dessen Anblick als Herr der Wetter sie zu Tode strecken muß, so scheitert die ihr Recht fordernde, „am Sinnlichen haftende irdische Liebe (Elsas) an dem erhabenen Idealismus einer übermenschlichen, sehnsüchtig zur Erde sich niederneigenden Liebe (Lohengrins)". Dieser Zweifel, diese Angst, die durch die Feinde angefacht werden, diese Empörung über die Geheimhaltung der Herkunft Lohengrins, die sich Elsa nur aus Mangel an Vertrauen in ihre Hingebung zu deuten vermag, treiben sie dazu, die verhängnisvolle Frage zu stellen, die ihr Glück notwendig zerstören muß, sei es, daß sie eine Antwort darauf erhält, sei es, daß ihr dieselbe auch verweigert würde. Das jüngst aufgeworfene „Lohengrin"-Problem, demzufolge Lohengrin selbst durch die Andeutung seiner Herkunft im Brautgemach Elsa zum verzweifelten Schritt treibe, besteht nicht zu Recht. Es liegt vielmehr darin, daß Elsa, die träumerisch fromme, liebevolle Seele

diese Frage stellen muß, weil sie die Natur ihres Geliebten nicht zu erkennen vermag, weil Lohengrin sein Gelübde der Verschwiegenheit über die Rücksicht auf die Natur Elsas, des Weibes, stellt. Das unendliche Liebesverlangen nach voller Erkenntnis des Geliebten treibt sie dazu und bildet ihre tragische Schuld, indem sie das heilige Versprechen nicht hält, die gute Tat des Eintretens Lohengrins für ihre Ehre nicht als Erweis erachtet.

Das Verhängnis über ihrem Haupte erfüllt sich mit Naturnotwendigkeit. Es ist daher nur zu billigen, wenn Wagner, nachdem er eine zeitlang daran gedacht hatte, den kritischen Bedenken seiner Umgebung nachzugeben, wonach es Lohengrin verstattet sein sollte, zugunsten seines weiteren Verweilens bei Elsa sich seiner enthüllten höheren Natur zu begeben, diese Absicht fallen ließ. In der Trennung der beiden liegt ihr tragisches Geschick, welches Wagner auch nach der Dichtung und Komposition des „Tristan" noch so auffaßt, daß er den „Lohengrin" für das „allertragischste Gedicht" hält (M. W. 242, Paris 1860). „Die Sieger", die er kurz vorher geplant hatte, erschienen ihm als die abschließende Fortsetzung von „Lohengrin": „hier erreicht Sawitri (Elsa) den Ananda vollständig und alle furchtbare Tragik des Lebens wäre nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden" (ebenda). „Die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchem endlich alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft . . . nach der buddhistischen Annahme wird die fleckenlose Reinheit des Lohengrin einfach daraus erklärlich, daß er die Fortsetzung Parsifals — der die Reinheit sich erst erkämpfte — ist" (ebenda). Zur Zeit der Konzeption und Komposition des „Lohengrin" dachte Wagner nicht an den Parsifal.

Lohengrin soll uns nach der Absicht Wagners in der letzten Szene erst recht nahe treten, in welcher er, nachdem er die Anklage gegen Elsa wie ein „strafender Gott, furchtbar und vernichtend streng" vorgebracht, bei den Worten „Elsa! Was hast du mir angetan!" in dem allermenschlichsten Schmerz zusammenbricht. Hier hätte sich das zu erfüllen, was nach Wagners Vorschrift ein

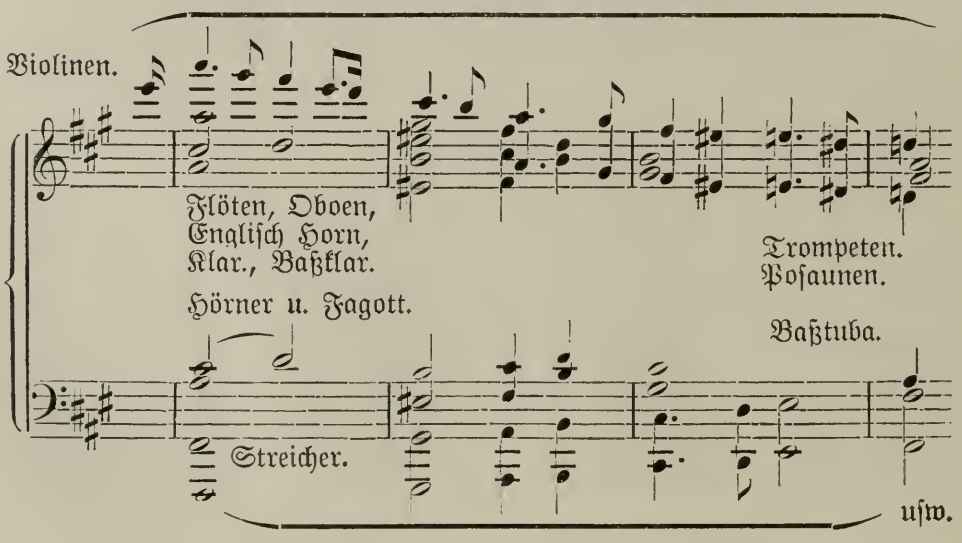
richtiger Darsteller des Lohengrin gleich bei seinem Auftreten in die Darstellung legen muß, die Zweifel an dem getanen Schritte und die Ungewißheit ob der Stillung seiner Sehnsucht. Bei seiner Ankunft nimmt Lohengrin in Trauer von dem Schwane Abschied, bei seinem Scheiden von Elsa ergreift ihn Weh und Leid — auch sein Schicksal ist erfüllt. Es ist und bleibt eine offene Frage, ob nunmehr in das Gemüt Lohengrins „Glanz und Wonne von dannen er gekommen" wieder einkehren werden, oder ob „Nacht und Leiden", die ihm bis zu seinem Kommen fremd waren, ihn in Zukunft erfüllen. Die Dichtung gibt keine Handhabe zur Beantwortung dieser Frage. Wagners Erklärung, daß Lohengrin die Erlösung suche, die er selbst bringt, würde auf das letztere schließen lassen; allein sowie nicht selten die Erklärungen der Dichter für ihre eigenen Werke unstichhaltig und widerlegbar sind, so dürfte dies auch hier der Fall sein. Der Schluß des „Lohengrin" gibt das Ende der Handlung, aber nicht die Lösung der psychischen Probleme. Wir können uns füglich darüber hinwegsetzen und werden darüber durch die Stimmung weggehoben, welche sich über das ganze Werk ausbreitet und die uns wie bei allen musikalisch-dramatischen Werken mehr oder weniger enthebt von dem Forschen nach dem Warum, Woher, Wieso, Wohin, uns die Erscheinung nahebringt, auch ohne daß wir dem Ursächlichen auf die Spur gehen wollen. Das ist der Kreis des Geheimnisvollen und Wunderbaren, in welchen die Phantasie der Zuhörer gebannt wird. Im „Lohengrin" erreicht dieser Zug der Romantik einen Höhenpunkt. Hier ist das erfüllt, was so manche von der Oper erhofften; ermöglicht ist es einzig durch die Musik.

Gleich das „Vorspiel" zieht uns in diesen Bannkreis. Es ist ein Vorspiel und nicht eine Ouvertüre, ein freies symphonisches Stück auf dichterischer Grundlage aufgebaut, die Wagner uns selbst erklärt hat. Es versinnbildlicht die wunderwirkende Herniederkunft des „Grales"; der mystisch religiöse Charakter dieser Töne erfüllt die ganze Oper. Hellster Glanz blendet Ohr und Gemüt bei dem Klange der achtfach geteilten Geigen, die in den höchsten

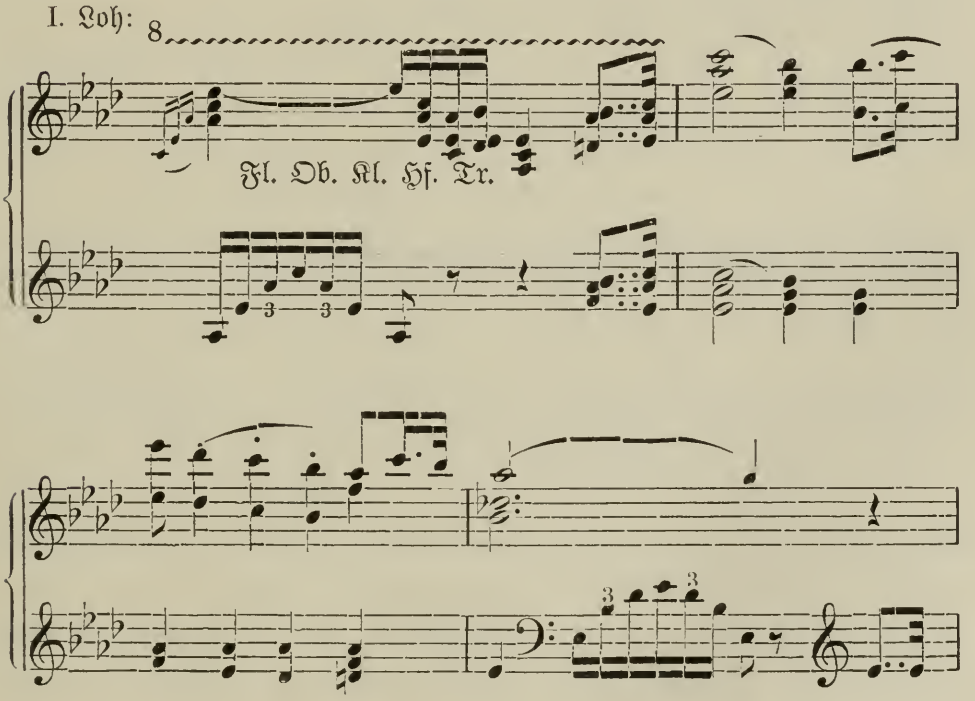
Lagen langgezogene Töne anstimmen und uns eine Erscheinung verkünden, die Engelschar, welche das heilige Gefäß zu hochbeglückten Menschen herniederbringt. Je näher es kommt, desto mehr steigert sich selige Lust und wonniger Schmerz in der Brust des Schauenden bis „das heilige Gefäß in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird". Mit einem Segen entschwindet langsam die Engelschar in den Lüften, in die Höhen, aus denen sie gekommen war. Das Ende entspricht dem Anfang. Wie die Erscheinung kam, so entschwebt sie. Der Kulminationspunkt liegt im Einsatz der Trompeten und Posaunen, welche nunmehr das Gralsmotiv bei seiner vierten Wiederholung übernehmen, ein Klang, der durch 56 Takte vorbereitet wird durch Immertiefergreifen der Harmonien, durch immer größere Inanspruchnahme der Instrumente. Das Ganze ist in periodischem Aufbau ein Crescendo und ein Decrescendo. Nicht die äußere Symmetrie der Glieder entscheidet, sondern die innere Wahrnehmung von dem Nahen und Scheiden der Engelschar. Das Ganze spielt sich in 76 Takten ab.

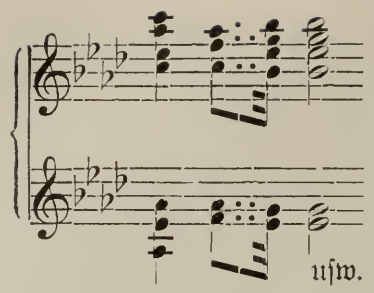
Das Vorspiel erzählt uns nichts von dem traurigen Ende des Dramas, sondern schließt mit den Tönen, in welche König, Frauen und Männer nach der Erzählung Lohengrins einstimmen:

„Hör' ich so seine höchste Art bewähren,
Entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren".

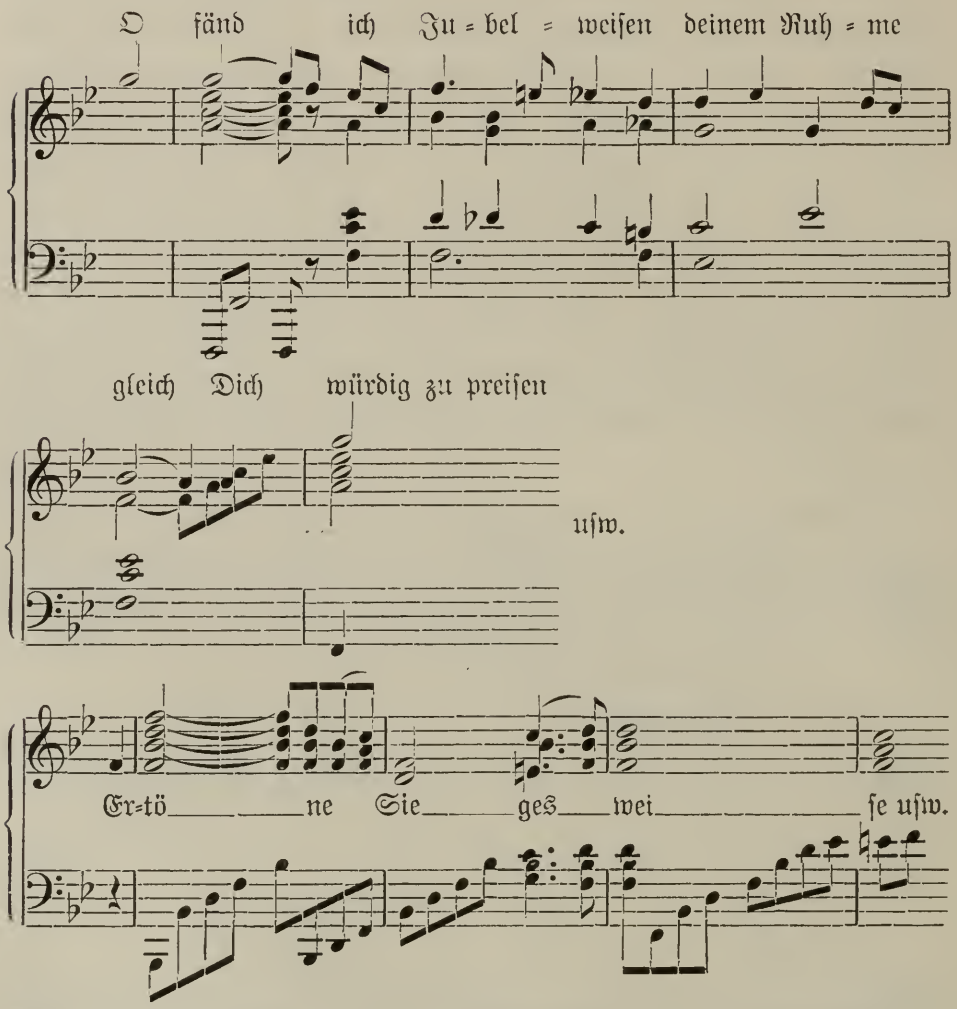


Es ist die schwärmerische Stimmung, die sich religiöser Ekstase nähert; jene traumhafte Entrückung, die Elsa gleich bei ihrem ersten Auftreten, bei der Erzählung ihrer Vision erfüllt; nur Angst, Sorge und Zweifelsucht vermögen sie dann aus der träumerischen Entzücktheit und visionären Verklärung zu reißen. Der Chor folgt willig solchen Regungen, ohne darin aufzugehn. Er steht auf dem Boden gesunder Volksstimmung und verfolgt alle Vorgänge mit Teilnahme. Alle Chor- und Ensemble-Ansätze erwachsen lediglich aus dem Gange der Handlung und wahren den dramatischen Charakter. Der Chor ist so hervorragend beteiligt, daß diese „romantische Oper" mit Recht eine Choroper genannt wurde. Alle Vorgänge begleitet er, stimmt mit ein in die bewegenden Hauptmomente der Oper, sei es, daß die dieselben ausdrückenden Motive der Orchesterbegleitung überantwortet sind, wie im Empfangschor Lohengrins, in welchem Verwunderung, Schrecken, Ergriffenheit, Staunen, Überraschung sich kühn steigern auf der thematischen Grundlage des Lohengrin-Motivs im Orchester;



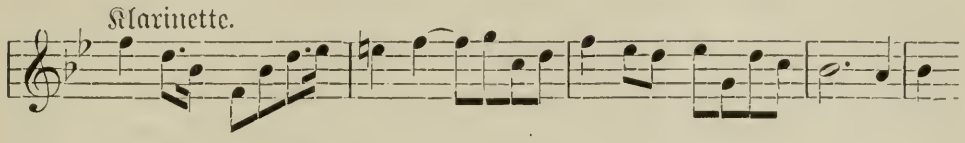


sei es, daß der Chor selbst in die Motive mit einstimmt wie im ersten Finale, da Elsa in eine, das Lohengrin-Motiv frei variierende Freudesweise ausbricht, worauf der Männerchor und das Volk das Motiv in sieghafter Gestalt übernehmen.



Auch bei den, mehr im guten Liedertafelstil gehaltenen Männerchören, die sich den Mitteilungen des Heerrufers in der dritten Szene des zweiten Aufzuges anschließen, wird „der Schützer von Brabant" mit einem Fragmente der Melodie des kriegerischen Lohen-

grin gefeiert. Als die Mannen den Zug zur Kirche in einem Doppelchore mit einem Segensspruch begleiten, da dient zur orchestralen Grundlage jene sich frei aufschwingende Melodie, deren erster Einsatz erklingt, als Elsa in nächtlicher Stunde den Söller betritt, um den Lüften dankend ihr Glück zu enthüllen.



An den Volkston angelehnt ist der Brautchor, der in der künstlerischen Stilisierung einer Volksweise noch weiter geführt ist, als etwa der „Jungfernkranz“ in Webers „Freischütz“; immer aber sieht man den historisch-genetischen Zusammenhang der Ausarbeitung im ganzen wie im einzelnen. Alles greift ineinander, verbindet, verkettet und steigert sich, Musik und Dichtung gehen ineinander auf. Es ist ein völliges Gleichgewicht hergestellt zwischen Solo, Ensemble, Chor und Orchester, ein harmonisches Gleichgewicht von Wort, Ton, Gesang, Deklamation, Orchester und Chor erzielt. In der Verbindung all dieser Elemente ist im „Lohengrin“ eine vollendete Einheitlichkeit erreicht; bezüglich der Vereinigung von Chor und Solo stehen diesem Werke die Partituren der „Meistersinger“ und des „Parsifal“ würdig zur Seite, so sehr auch sonst die „Lohengrin“-Partitur von den beiden letzteren unterschieden ist. Der Grundzug des ersteren ist die Homophonie, der der beiden letzten die Polyphonie, beim „Parsifal“ wieder mehr zur Homophonie zurückgehend. Auf der innigen Vereinigung aller Bestandteile beruht auch die Nachhaltigkeit und Tiefe des Gesamteindruckes der Oper. Dies wird zudem ermöglicht durch die Reife und die maßvolle Behandlung in der Technik, die hier nicht auf die Spitze getrieben, nicht theoretischen Erwägungen unterworfen, sondern Ausfluß reiner künstlerischer Anschauung ist.

Auch das Orchester tritt trotz der reichen Verwendung und ungeachtet der Übernahme thematischer Verarbeitung der Hauptmotive hier noch nicht in eine überragende Stellung. Es dient

zum Ausdrucke der äußern und innern Vorgänge, ohne die Singstimmen zu drücken oder zu erdrücken. Es übernimmt nicht einzig die melodische Führung, um den Singstimmen nur die Gesangsdeklamation zu überlassen, wie dies in einzelnen der späteren Werke Wagners geschieht, sondern es teilt sich ebenmäßig und gleichmäßig mit dem Gesange in diese Aufgabe. Die sinnvollen und geistreichen Beziehungen der orchestralen Arbeit zu dem poetischen Gehalt und dramatischen Fortgang erdrücken hier nicht die Selbstherrlichkeit des Gesanges und seines Vortrags, verlangen schon eine viel aufmerksamere Art des Zuhörens, als man bis dahin in der Oper gewöhnt war. Aufmerksamer und schwieriger. Dem Zuhörer wird zugemutet, daß er den Text auswendig kennen sollte, um das Werk voll genießen zu können. Diese Schwierigkeit steigert sich mit jedem der nachfolgenden Werke. Wagner verweilt dann bei einzelnen Situationen länger und macht ausgiebigeren Gebrauch von der thematischen Begleitung, als es stellenweise die Situation erfordern und die Natur der Sache gebieten würde. Im „Lohengrin" ist dies in der ersten Szene des zweiten Aktes zwischen Ortrud und Telramund der Fall. Da wird das lange Thema des Violoncells, welches am Eingange des Vorspiels steht, in seine Teile zerlegt und diese Szene wird auf Grund der Teilmotive in schwelgerischem Behagen ausgeführt.

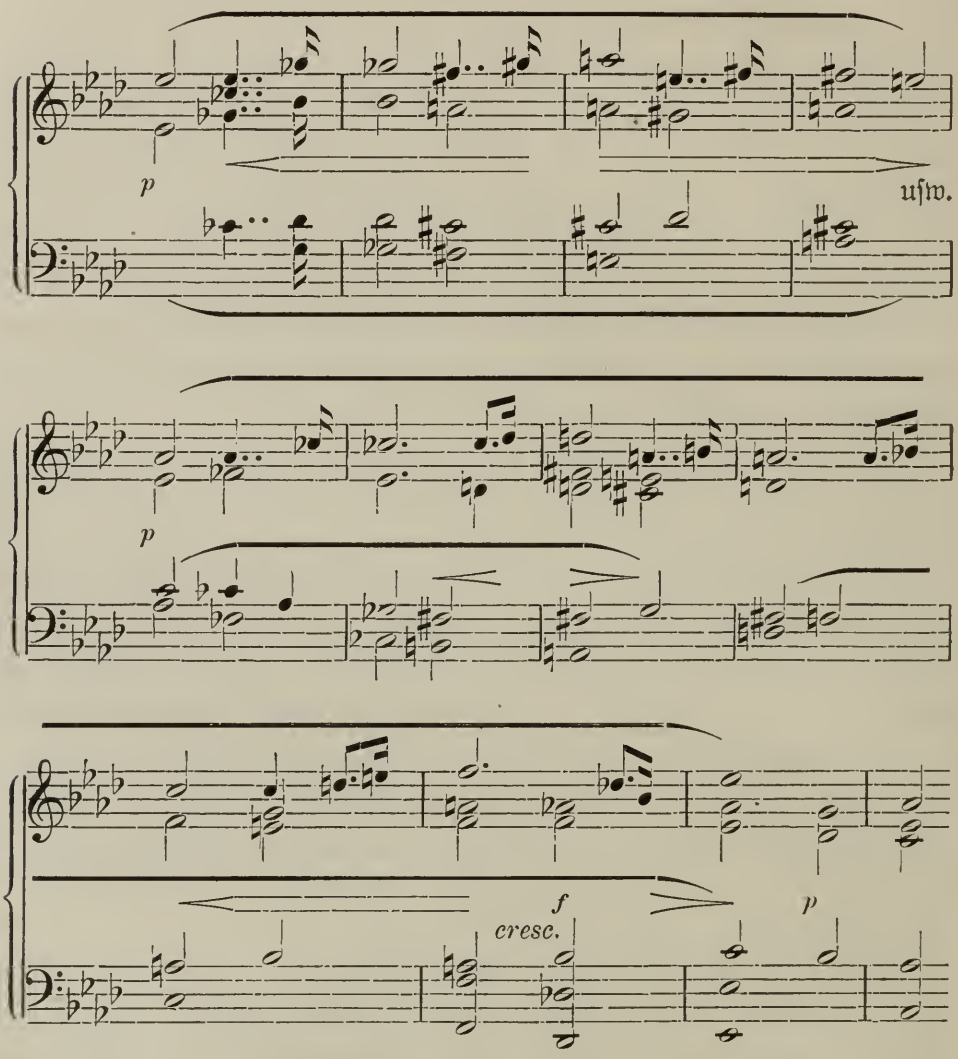
Das klassische Instrumental-Orchester ist im „Lohengrin" koloristisch ergänzt, insofern als von allen Holzbläsern je drei verlangt werden: 3 Flöten, 3 Oboen (2 Oboen und 1 englisch Horn), 3 Klarinetten (2 Klarinetten und 1 Baßklarinette), 3 Fagotte, 3 Posaunen (2 Tenor- und eine Baßposaune), eine Baßtuba, 3 Trompeten und 4 Hörner, Pauken und Becken. Durch diese Dreiteilung jeglicher Instrumentenart konnte jeder Akkord mit je einem Instrumentalkörper bald hell, bald dunkel koloriert werden. In den „Meistersingern" griff Wagner auf die klassische Tradition der zweistimmigen Bläser zurück, während im „Ring" regulär, sowie in den beiden anderen dem „Lohengrin" nachfolgenden Werken die Vierergruppen gesetzt sind.

Die Scheidung der drei Hauptgruppen — Streicher, Holzbläser und Blechbläser — wird nicht nach rein musikalischen Anforderungen vorgenommen, sondern nach den dramatischen Erfordernissen, nach dem Charakter der Situation erfolgt Trennung und Vereinigung. Für gewisse Vorstellungen, für gewisse Personifizierungen und Personen wird durch das ganze Werk eine einheitliche Kolorierung verwendet. So wird Elsa fast nur mit weichen Holzblasinstrumenten charakterisiert, zur Vorbereitung ihres ersten Auftretens, des Auftrittes auf der Balkonszene und im Brautzug; den König begleiten beständig Posaunen und Trompeten, die das Orchester beherrschen. Dieses Verfahren ist nicht äußerlich und wird demgemäß auch nicht starr gehandhabt. Das ursprünglich den hohen Streichern zugedachte Gralsthema wird je nach Bedarf, wie am Schlusse mit anderen koloristischen Mitteln mannigfach wechselnd ausgeführt.

Die Auftritte und Reden gewinnen eine bestimmte koloristische Behandlung, und es entstehen Kontraste wie z. B. im ersten Akte in der Behandlung der Königsrede und dann im Auftritt Elsas oder im zweiten Akte das Kolorit des Duos von Friedrich und Ortrud gegenüber der folgenden Balkonszene. Für die kriegerische Musik in der Überleitung von der zweiten zur dritten Szene im dritten Akte werden acht in verschiedenen Tonarten stehende Trompeten (D, Es, E, F) verwendet, von denen jede einzelne auf eine das wilde Getümmel der Pferde nachahmende Baßfigur eintritt, die dann von allen Streichinstrumenten unisono ausgeführt werden, bis die vier Königstrompeten das Königsmotiv anstimmen, worauf sich dann alle schmetternd vereinigen.

Diese koloristisch einheitliche Behandlung der Szenen vollzieht sich im Vereine mit der harmonischen Charakterisierung, welche den Instrumenten überantwortet ist. In den Ensemble- und Chorsätzen teilen sie sich in diese Aufgabe mit den Singstimmen. Trotz der mannigfach abwechselnden Modulation geht durch einzelne Szenen je eine Tonart, man könnte sagen, gleichsam als Haupt- und Grundtonart; am auffallendsten etwa in der ersten Szene des

zweiten Aktes zwischen Ortrud und Telramund (Fis-moll), in der zweiten Szene im Brautzuge (B-dur), in der Rede des Königs in der ersten Szene des ersten Aktes (C-dur), beim Auftritt der Elsa in der zweiten Szene (As-dur). Über die modulatorischen Um-



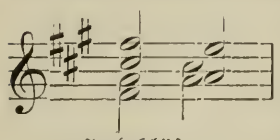
bildungen dieser Eintrittsmusik und der nachfolgenden Mitteilung Elsas hat sich Wagner ausgesprochen (X, 191/2). Er würde sie in dem Andante einer Symphonie für sehr gesucht und unverständlich halten. Die Erklärung hiezu liege nur in den Stimmungen

Elsas, der sanften Trauer, des Augenblickes ihres schwärmerisch verklärten Auges, ihrer Zuversicht auf die Erfüllung ihrer Traumerscheinung. Diese freien Wendungen sind in der Folgezeit auch in die harmonische Vorratskammer der symphonischen Musik eingelegt worden. Der freie Eintritt der Quartsextakkorde beim Empfangschor Lohengrins, welche das höchste Erstaunen, das plötzliche Innewerden des kaum Faßlichen ausdrücken und hier dramatisch berechtigt erscheinen, sind seither in der (symphonischen) Literatur nicht selten — man könnte sagen: zum Überdruß — wiedergekehrt. In Wagners Oper steht dies im engsten Zusammenhange mit dem dichterischen Gehalt und dem dramatischen Fortgang.

IX.

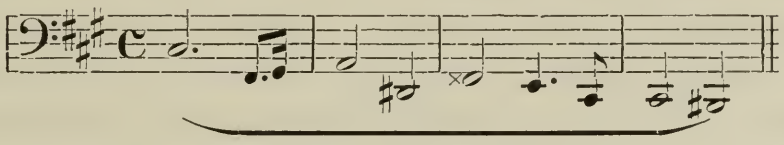
Von der symphonischen Musik übernimmt Wagner im Fortgang seiner Arbeiten die ausgiebigere Durcharbeitung in der Thematik. Wenn er sagt (IV, 324), daß im „Lohengrin" sein Verfahren eine bestimmtere künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als es z. B. im „Fliegenden Holländer" der Fall war, gewonnen habe, so gilt dies — es bedarf wohl keiner Hervorhebung — nur in bezug auf die thematische Umwandlung im musikalischen Drama, nicht aber in bezug auf die thematische Behandlung in der reinen Musik. Da steht die Ausführung im „Lohengrin" noch weit zurück hinter den Errungenschaften der Thematik in der klassischen Kammer- und Symphoniemusik. Die motivisch-thematischen Umbildungen sind im „Lohengrin" noch sehr beschränkt. Es ist hier wie im „Tannhäuser" mehr ein Wechsel des Kolorits als eine innere thematische Umwandlung zu beobachten. Man begegnet auch solcher an einzelnen Stellen, von denen einige angeführt seien: Das Lohengrin-Motiv wird im Finale des dritten Aktes beim Erscheinen des Schwanes, da Lohengrin Abschied nimmt, anstatt in Dur in Moll angestimmt; das freie Anklingen desselben im Finale des ersten Aktes haben wir schon kennen gelernt. Die Motive werden manchmal nur mit Rücksicht auf ihre harmonische Ausstattung herangezogen, die betreffenden Harmonien bilden das Fundament, auf das sich der Gesang stützt oder sie sind die Hülle, mit der der Gesang umdeckt ist; so in dem ersten Gesange

Lohengrins, dem „Schwanenliede", das sich dieser Hülle entledigt, frei und allein ertönt auf der ideellen Basis der beiden Gralsklänge:

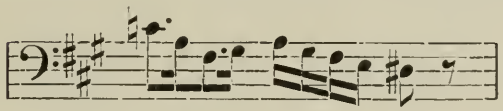


Holzbläser

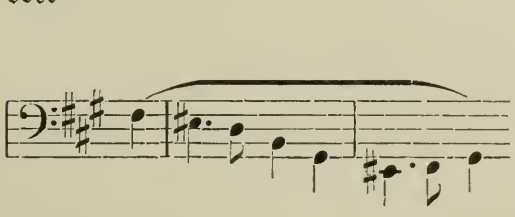
und der Dominantharmonie. Gesang oder instrumentale Hauptstimme gemahnen gelegentlich in ihrem Fortgang an die harmonische Folge gewisser Motive, wie beim Auftreten Elsas der Unisongang von Oboen und Englisch Horn an die Gralsharmonien. Bei der homophonen Anlage der Partitur tritt überhaupt das Harmonische in der Umspinnung der Themen fast noch mehr hervor als das Melodische, so markant auch einzelne Hauptmotive sind. Eigentliche thematische Umbildungen sind ausnahmsweise, wie zufällig, angewendet: es tritt dann mehr das musikalische Fortspinnen in der Begleitung, als die poetische Absicht hervor, mit dieser Umbildung etwas Bestimmtes auszudrücken. Die drohenden, racherfüllten, schleichenden Motive der ersten Szene des zweiten Aktes stehen in solch doppelgeartetem Zusammenhang mit einander, wie



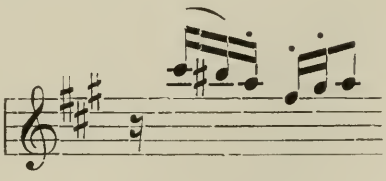
mit



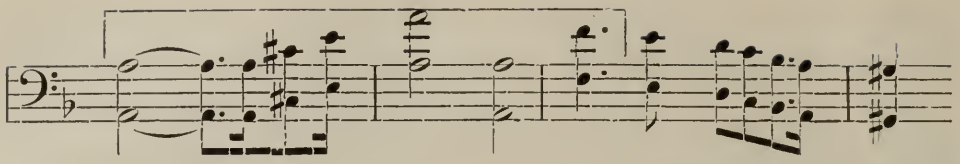
oder



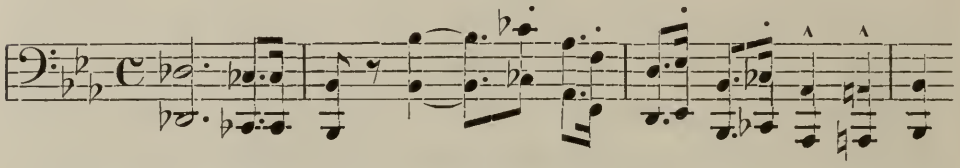
mit



Neben Verkürzungen werden einzelne Motivteilungen vorgenommen, und diese Teile werden getrennt verwendet; so wird der Kampf zwischen Lohengrin und Telramund aus einem Teilmotiv des Themas, welches das Gottesgericht begleitet, imitatorisch gebildet:



Aus dem Unisongang, welcher die schwere Anklage Telramunds einleitet, werden die ersten vier Noten verschiedentlich angewendet.

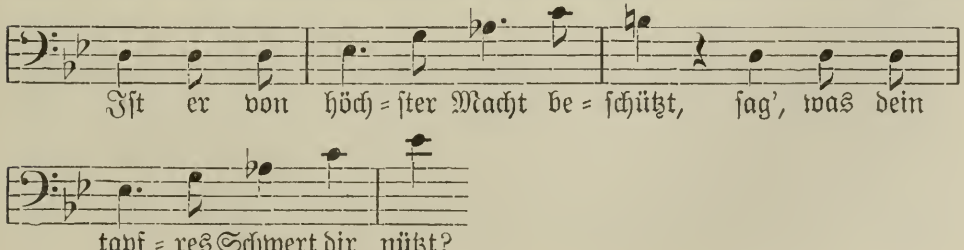


Auch zwei Noten bilden das motivische Ferment einer ausgedehnten Partie (erste Abteilung des zweiten Aktes), in der die Terz fis-a als latente Sept und Non des verminderten Septakkordes wie ein sich stetig ballendes Gewölk in einem Nachtgebilde wirkt. Die absteigende Sekund des obenstehenden Motivs aus dieser Abteilung treibt auch ihr Unwesen. Wenn dort und da ein oder das andere Motiv rhythmisch anklingt, oder ähnliche melodische Wendungen anzutreffen sind, so braucht man darin nicht immer motivische Zusammenhänge zu suchen. Die musikalischen Notwendigkeiten stehen im „Lohengrin" über der motivischen Rücksichtnahme. Was an motivischer Arbeit da geleistet wird, ist im Verhältnis zur reichen Thematik der Musik dieser Zeit recht gering.

Von tieferer poetischer Macht sind dagegen die inneren Beziehungen, welche an den verschiedenen Stellen durch die Verwendung des gleichen Motivs in mannigfachen koloristischen Umkleidungen den Hörer zu den mannigfaltigsten psychologischen Zusammenstellungen und Vergleichen anregen: die poetischen Umdeutungen und Umwertungen der Motive. Da kommt besonders das Motiv Lohengrins als Ritter (s. S. 103) und sein Frageverbot in Betracht. Kriegerisch und doch milde, von sieghaftem Adel, wird das Ritterthema zumeist von Hörnern und Trompeten angestimmt; bei Elsas Worten in ihrer Vision, „wie ich ihn sah, sei er mir nah!" von drei Trompeten pp, vorher von drei Oboen und drei Flöten mit Begleitung von Klarinetten, Harfe, Trom-

peten und Streichern, da in As-dur, dort in A-dur. Es ist das längste Thema: gegen 12 Takte Andante und 24 Takte Allegro. Das Verbotmotiv steht von dem Momente an, da es ausgesprochen wird, als tragisches Motiv der Oper (Adagio acht Takte) im Vordergrunde, zumeist nur in den ersten zwei Takten motivisch angestimmt, auf einem Quartsext-Mollakkorde ruhend, da in A-moll, dort in As-moll. Als Mahnung ertönt es bei den Worten Lohengrins an Elsa vor dem Münster, eine Mahnung, daß sie allein ihm das Geheimnis entlocken dürfe; als eine Drohung am Schlusse des zweiten Aktes, von Trompeten und Posaunen angestimmt. Als Mahnung erklingt es wieder im Duo zu Lohengrins Worten „Dein Lieben sei mein Stolzgewähr", und es beschließt die große Szene zwischen Lohengrin und Elsa im dritten Akte. Zu den Worten Lohengrins „dort will ich Antwort ihr bereiten, daß sie des Gatten Art erschau" wird der zweite Teil des Themas verwendet. Zum letztenmal erklingt es, als Elsa im dritten Akte vor den Königsthron schreitet, „dann wird das Geheimnis gelüftet" — das Fragemotiv hat seine zersetzende Wirkung geübt. Lohengrins Gralmotiv oder das Gralmotiv schlechtweg erklingt in sinnreicher Beziehung, als Lohengrin die Reinheit Elsas verkündet. In ganzer Gewalt tritt es erst am Schlusse auf, da Lohengrin wieder in das Bereich des heiligen Grals zurückkehrt. Die ganze Erzählung Lohengrins am Schlusse des dritten Aktes ist von den Gralmotiven instrumental umsponnen; die motivische Technik ist da am einheitlichsten ausgeführt — im Anschlusse an die Erzählungen der vorangegangenen Opern Wagners.

Auch Nebenmotive werden sinnig verwendet. Die Mahnung der Männer an Telramund, vom Kampfe abzustehen, erfolgt in einem der Verschwörungsmotive der Einleitung zum zweiten Akte.



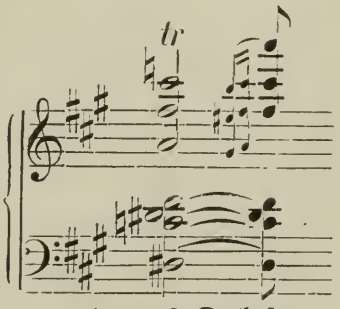
Das Oboenthema am Schluß der Worte Elsas, die sie zur Ortrud spricht, „du hast wohl nie das Glück besessen, das sich uns durch Glauben gibt“ erklingt erweitert bei der ersten seligen Stimmung im Brautgemach „Wir sind allein, zum erstenmal allein, seit wir uns sah'n“. Wie herzbrechend wirkt die Weise „Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“, als das junge Glück der beiden zerstört ist! Das ist erhabenste Poesie, durch die Macht der Töne verkündet und ins Gemüt gegossen.

Solche Stellen würden nur halb wirken, wenn sie bloß poetische Beziehungen aufwiesen, und nicht auch eingereiht wären in Gebilde, welche abgerundet sind. Abgesehn von einzelnen formal geschlossenen Gliederungen, wie z. B. Elsas Vision im zweiten Akte, dem Brautzuge, dem Brautliede und andern, liegt der hohe Wert der formalen Behandlung im „Lohengrin“ in der musikalisch einheitlichen Behandlung der Szenen, unter denen die Dialogszenen, wie Telramund und Ortrud, ferner Elsa und Ortrud und die Liebesszene im Brautgemach besonders eindringliche Bilder geben. So frei scheinbar die letztere gegliedert ist, so ist sie doch in den Verhältnissen der einzelnen Teile genau abgewogen. Die Einstimmung der Gemüter über das Glück, nun einander anzugehören, in dem Liebe und Düfte des Gartens sich in Eins verschmelzen, die Erinnerung an die Seligkeit des Vertrauens und ihre Überleitung zu Elsas Sinnestäuschung und Fragestellung bis zu Friedrichs Einbruch: diese Teile sind nicht nur dichterisch, sondern auch musikalisch zusammengefaßt. Diesen Dialogszenen reihen sich die ähnlich gestalteten, breit ausgesponnenen Dialoge in den nachfolgenden Werken an („Ring“, „Meistersinger“, „Parsifal“); im „Tristan“ sind sie zum beherrschenden Gestaltsprinzip der ganzen Oper gediehen, ausgeweitet.

Über den Teilen und Steigerungen innerhalb der einzelnen Szenen steht die Gegenüberstellung der Szenen zueinander, die in den drei Akten entweder in zwei oder in drei Hauptteilen gruppiert sind.

Diese Aufeinanderfolge ist nicht nur bestimmt von dem dramatischen Fortgange, sondern auch von den Anforderungen eben-

mäßiger Behandlung bezüglich Größe und Ausdehnung der einzelnen Teile. Wie weit Wagner da vorgeschritten ist, zeigt sich aus dem Vergleiche etwa der ersten Szene vor Ankunft des Lohengrin mit der ähnlich gearteten Szene in Marschners „Templer und Jüdin", die trotz des reichen dramatischen Interesses nicht die gleiche, konzentrierte Steigerung aufweist. Wagner übertraf da sein Vorbild, wie in der Ausgestaltung von Telramund und Ortrud die dramatischen Ahnen Eglantine und Lysiart, so Treffliches, in gewisser Beziehung Unübertreffliches auch Weber in der musikalischen Behandlung dieser Charaktere geleistet hat. Auch motivisch ist Ortrud mit Eglantine verwandt, sowie das teuflische Lachen Ortruds nach Lohengrins Scheiden auf Caspars infernalisches Gelächter beim Trinklied im „Freischütz" zurückgreift;


(ganzes Orchester).

auch die koloristische Färbung der Instrumentalbegleitung bei Gesängen der Euryanthe dürfte auf diejenigen der Elsa nachgewirkt haben.

Als Musiker, der die Traditionen der Oper in sich aufgenommen und organisch weitergebildet hat, zeigt sich der Meister in den Finales, besonders in jenen vom ersten und zweiten Akte. Hier schließt er sich würdig an Mozart an, und das ist wohl die höchste Anerkennung, welche einem dramatischen Komponisten zuteil werden kann. Die melodische Behandlung weicht in diesen Finales, die im eigentlichen Sinne des Wortes musikalisch-formal aufgebaut sind, von derjenigen, die in der ganzen Oper obwaltet, nicht ab. Das dramatische Rezitativ, welches im „Lohengrin" mit melodischen Wendungen deklamiert wird und etwa in den Ansprachen des Königs und Telramunds am bündigsten hervortritt, unterscheidet sich noch in Anlehnung an die übernommene Art rezitativer Behandlung von den mehr melodisch gehaltenen Stellen, wie etwa Elsas Erzählung. Wenngleich wir hier keine Arien mehr haben, so lehnen sich doch gewisse Abteilungen an Sologesangs-

formen, wie sie in der Opernliteratur der Romantiker und auch in Wagners früheren Werken vorkommen. Von der unabhängigen, für sich bestehenden melodischen Form, wie sie in Tannhäusers Lied an Venus angestimmt wird, die ebensogut eine Instrumentalweise sein könnte, entfernt sich die melodische Behandlung im „Lohengrin". Immerhin hat sich Wagner nicht allein von dem Sprachakzent und dem musikalisch pathetischen Vortrage der Worte bestimmen lassen, sondern auch von den rein melodischen Anforderungen. Schon die Bezeichnung „dramatische Melodie", welche Wagner für sein Verfahren im „Lohengrin" anwendet, besagt, daß da von einer Vernichtung, einem Zerstören des Melodischen nicht die Rede sein könne, sondern nur eine Verhältnisstellung des Melodischen zum Dramatischen, zum Deklamatorischen beim Vortrage des Gesanges eintrete. Wenn den Tondichter des „Lohengrin" bei der Ausführung der Melodik „die im Sprachverse auszudrückende Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck" bestimmte und „nicht mehr die Melodie als solche einzig maßgebend war", so ist doch hier eine glückliche Vereinigung der beiden Elemente — Melodie und Sprache — erzielt. Die Tonsprache ist gleichmäßig durchgebildet, während sie in den nachfolgenden Werken vielfach mehr charakteristisch zugespitzt ist. Melodie und Sprache, Deklamation und Wohllaut halten sich die Wage. Die Kongruenz von Dichtung und Musik tritt auch in der sprachlich melodischen Behandlung hervor. Der Gesang entspricht der natürlichen Betonung, ohne sich dieser ganz zu unterwerfen, ohne die Anforderungen melodischer Behandlung außer acht zu lassen. Was an melodischer Bestimmtheit verloren geht, wird durch die harmonische Belebung ersetzt.

Die Sprache des „Lohengrin" bildet gewissermaßen einen Übergang zur Sprache der „Nibelungen". Im „Lohengrin" werden gewisse altdeutsche Wendungen mit Zurückhaltung gebraucht. Im „Ring des Nibelungen" liegt die Pointe der Sprachbehandlung in solchen altertümelnden Wendungen. Die metrische Behandlung ist in der hergebrachten Weise zumeist in fünffüßigen Jamben, auch

in vier- und dreifüßigen, die natürlich nicht nach dem Metrum, sondern nach dem Akzent der Sprache in rhythmischen Phrasen vereint einander frei folgen je nach Bedarf in vier, drei, zwei Takten, auch in einem Takte, wobei der musikalische Rhythmus sich dem sprachlichen Akzent in einer Weise vermählt, wie dies Franz Schubert schon dreißig Jahre vorher im Liede zu erreichen vermocht hatte. In dem Sinne des späteren Wagner ist die Verschmelzung von Wort und Ton am vollkommensten in der Szene zwischen Ortrud und Telramund. Die Gesangsstimme scheint da nur den Akzenten und der pathetischen Betonung zu folgen, gestützt auf eine fortlaufende Themenverarbeitung mit Beziehung auf die Gefühlsmotive und Regungen. Aber auch hier ist der melodisch formale Aufbau von Wagner soweit beobachtet, daß die beiden Sänger sich am Schlusse der Szene zu einem unisono vorgetragenen Racheschwur vereinigen, in dem die Konzentration des Ausdruckes in rein musikalischer Weise vorgenommen und die Anforderung an den periodischen Aufbau so weit erfüllt wird, daß die Schlußphrase

„Die ihr in süßem Schlaf verloren,
Wißt, daß für euch das Unheil wacht",

wiederholt wird. Solche Wiederholung, die aus rein musikalischen Gründen vorgenommen wird, finden wir nicht nur an dieser Stelle, sondern auch anderweitig, wie in der ersten Rede Telramunds die Worte

„Durch Dich mußt' ich verlieren
mein Ehr', all meinen Ruhm:
nie soll mich Lob mehr zieren,
Schmach ist mein Heldentum!
Die Acht ist mir gesprochen,
zertrümmert liegt mein Schwert,
mein Wappen ward zerbrochen,
Verflucht mein Vaterherd!"

in zwei ebenmäßigen Gebilden jedesmal selbständig ausgeführt mit je einem verschiedenen Nachsatze und mit der Schlußwiederholung des Ausrufes „mein Ehr" (sechsmal) „hab ich verloren".

Man sieht auch aus solchen, verhältnismäßig kleinen Dingen: Wagner ist in der Kunstausübung nicht Revolutionär, sondern organischer Fortbildner. Und doch liegt in der Behauptung Liszts, die er 1858 aufstellte, etwas Wahres: „Mit ‚Lohengrin' nimmt die alte Opernwelt ein Ende, der Geist schwebt über den Wassern und es wird Licht". Nicht, daß damit das Gute, das Beste der früheren Opernkomposition zunichte geworden wäre, o nein! Allein die fortschreitende Produktion in der Oper nimmt von da ihren Ausgang.

Bei der Arbeit am „Lohengrin" stieg in Wagner mancherlei auf, über das er sich Rechnung zu legen suchte. Es sollte bald in Kunstschriften niedergelegt werden. Allein vorher waren es die sozialen Probleme, deren Lösung auch ihn, wie alle Welt damals beschäftigte. Als Künstler ging er von seinen Schöpfungen und deren möglicher Verwirklichung aus. Von allen Charakteren, die er bisher geschaffen, hatte ihn Elsa am meisten ergriffen. Sie war für ihn „das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib — diese notwendigste Wesensäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür". Sie erschien ihm „als der Geist des Volkes, als das Unbewußte, Notwendige, Unwillkürliche, dem er in Kunst und Leben Eingang zu verschaffen suchte". „Elsa, das Weib, hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht".

X.

Wagners Stellung zur Revolution, welche sich damals in Deutschland vorbereitete, ausbreitete und die in Sachsen im Aufstande des Jahres 1849 ihren Höhepunkt erreichte, ist aus dieser Auffassung zu erkennen. Wagner betrachtete vor allem die Revolution als Künstler, der mit den Vorbedingungen zur gedeihlichen Entfaltung der Kunst im allgemeinen und seiner Kunst im besondern sich nicht zufrieden geben konnte. „Bei uns ist die Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatz zur gültigen Allgemeinheit existiert“ (III, 28). Von der Ansicht geleitet, daß alles vom Volke ausgehe, das „alle diejenigen umschließt, die Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen“, daß nicht der Einzelne, sondern das Volk Religionen schaffe, daß dichterische Kraft nur ein Erguß der Volksseele sei, stellte er seine Absichten als den natürlichen Trieben und Anschauungen des Volkes entkeimt hin und wollte sie demgemäß zur Verwirklichung bringen.

Als Künstler hatte er schon damals Werke geschaffen, welche volle Meisterschaft zeigen, und es folgten in dieser revolutionären Zeit Entwürfe, deren Ausführung sein Lebenswerk krönte. Noch war er sich über das letztere nicht völlig klar; viel unklarer waren jedoch seine Vorstellungen über die sozialen Vorbedingungen behufs Durchführung seiner Ideen. So sehen wir ihn vielfach zwischen Reform und Revolution schwanken; bald glaubt er durch Verbesserung nachhelfen zu können, dann ruft er wieder: „Das einzig Mögliche, was uns retten kann, ist die Menschheits-Revolution“. In dem „Memorandum“ vom 1. März 1846, die königliche Kapelle betreffend, in dem „Reorganisationsentwurf für das Dresdener

Hoftheater" nach der Vollendung der „Lohengrin"-Partitur, (also im Frühjahre 1848), in dem anonym erschienenen Aufsatze über „Theaterreform" (am 16. Jänner 1849) meint Wagner auf Grund des Vorhandenen und in weiterer Vervollkommnung des Gegebenen die Besserung erreichen zu können. Er wollte Dresden zur Zentrale aller Institute Sachsens machen. In Übereinstimmung mit der von Eduard Devrient im Auftrage des preußischen Kultusministeriums verfaßten Reformschrift „das Nationaltheater des neuen Deutschland" verlangt auch Wagner eine republikanische Verfassung des neuen Institutes unter der Oberleitung einer aus der Mitte der künstlerischen Genossenschaft durch eigene Wahl zu berufenden Direktion, bestehend aus einem darstellenden Künstler, einem Kapellmeister und einem Theaterdichter. Devrient und Wagner stimmen darin überein, das Theater dem Unterrichtsministerium als Volksbildungsanstalt unterzuordnen; ferner schlagen beide die Verminderung der Spieltage vor; Devrient wollte ermäßigte Eintrittspreise, Wagner freies Entrée. Er verlangt die sorgfältigste Vorbereitung für die Aufführungen und daher will er das Leipziger Konservatorium nach Dresden verlegen. Eine Reihe praktischer Vorschläge wird gemacht, welche das Interesse des liberalen Ministers Oberländer erwecken und die Aussicht eröffnen, daß das neue Institut nicht mehr als Hofinstitut angesehen werden soll. Gegen letzteres wandte sich Wagner ganz besonders, weil er so trübe Erfahrungen mit dem aristokratischen Intendanten gemacht hatte. Die radikale Abgeordnetenkammer hatte anläßlich der Prüfung der königlichen Zivilliste das Hoftheater als „luxuriöse Unterhaltungsanstalt" streichen wollen. Um dies zu verhindern, wurden die Reformpläne gemacht. Die politische Katastrophe vom Mai 1849 vereitelte die Ausführung.

Gegenüber dem politischen Leben hatte Wagner eine Abneigung, wie er auch vom politischen Parteigetriebe abgestoßen war. „Ein politischer Mann ist widerlich" schreibt er 1852 an Liszt. Aus diesem Getriebe, in das er nolens volens hineingeriet, suchte er sich immer in die Einsamkeit zu retten und wurde doch wieder von der Vorstellung angetrieben, daß nur soziale Veränderungen gesunde

Kunstzustände hervorrufen können. Die soziale Bewegung scheint ihm aus starken inneren Gründen sehr beachtenswert. Er verweist auch später auf den tieferen, edleren Naturdrang, der dieser Bewegung zugrunde liege (III, 32). Als Antithese und zugleich als notwendige Ergänzung verfocht er die Behauptung, daß die Kunst seiner Zeit unfähig sei, auf das öffentliche Leben zu wirken und daß also die Kunst selbst umgewandelt werden müsse, um dies zu erreichen.

So schwankte er in diesen Jahren der allgemeinen Unruhe zwischen Reform und Revolution. Als dann die entscheidende Stunde kam, folgte er dem allgemeinen Triebe und beteiligte sich an der Revolution durch einige Handlungen, welche seinem Charakter nur zur Ehre gereichen. Er betrachtete sich hier wieder als ein Organ des Volkes. Graf Beust, der reaktionäre sächsische Ministerpräsident bezeichnete den Dresdner Maiaufstand als „eine Insurrektion des ganzen sächsischen Volkes". Vom staatspolitischen, richtiger staatspolizeilichen Standpunkte können auch Wagners Handlungen allerdings als Delikte angesehen werden. Als die preußischen Hilfstruppen dem sächsischen Militär zu Hilfe kamen, um die Aufständischen zu unterwerfen, verteilte Wagner eigenhändig Zettel an die königlich sächsischen Militärs: „Seid Ihr mit uns gegen fremde Truppen?" Ein menschlicher und wohl nur zu berechtigter Appell, allein eine Verleitung zum Bruch des Fahneneides. Er besteigt den Turm der Kreuzkirche in der Nähe der aufständischen Scharfschützen, welche das in den Straßen kämpfende Militär beschießen, vermutlich nicht aus bloßer Neugierde, sondern um den Nachrichtendienst während einer Nacht und eines halben Tages zu übermitteln. Er geleitet Zittauer Freischaren in die Stadt. Die andern ihm vielfach zugeschriebenen Handlungen der Beteiligung an dem Aufstande sind nicht erwiesen und wohl auch nicht wahrscheinlich. Wagner sagt im Jahre 1856 über diese seine Beteiligung an der Revolution: „damals war ich im Irrtum und von Leidenschaft hingerissen". Er bezeichnet seine aktive Teilnahme als „dumme Streiche" und wünscht noch 1879 (X, 121), daß „die Irrtümer,

welche über ihn seinerzeit Polizeiräte und sich für beleidigt haltende Hoftheaterintendanten befangen halten konnten, zerstreut werden". Diese Irrtümer konnten deshalb um so leichter in die Welt gesetzt werden, als Wagners Äußerungen infolge ihrer vielfachen Unklarheit leicht zu Mißverständnissen Anlaß gaben. Ein Beurteiler der Rede, welche von Wagner im Vaterlandsvereine, einem politischen Klub, am 14. Juli 1848 gehalten und in einer Dresdener Zeitung abgedruckt wurde, hat mit seiner ebendaselbst ausgesprochenen Ansicht, daß der Inhalt der Rede etwas dunkel, verschwommen sei, nicht so unrecht, wenngleich der Vorwurf, daß sie unverständlich sei, nicht gerecht ist.

Wagner erörterte da das Thema: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?" Er will den Untergang des letzten Schimmers von Aristokratismus, Aufhebung der ersten Kammer, Einführung des allgemeinen Stimmrechtes, einer allgemeinen großen Volkswehr statt eines stehenden Heeres. Er sieht den Grund alles sozialen Elends im Metall und in der Knechtung durch dasselbe; zugleich spricht er die Überzeugung aus, es müsse „das höchste Glück, das vollendetste Wohlergehen aller herbeiführen, wenn so viele tätige Menschen, als nur irgend der Erdboden ernähren kann, auf ihm sich vereinigen, um in wohlgegliederten Vereinen durch ihre verschiedenen mannigfachen Fähigkeiten am Austausch ihrer Tätigkeit sich gegenseitig zu bereichern und zu beglücken". Er will die volle Emanzipation des Menschengeschlechtes, die Erfüllung der reinen Christuslehre ohne die neidisch prunkende Decke der Dogmen. Er warnt vor dem Kommunismus, der hereinbräche, wenn nur halbe Maßregeln bei der Verteilung der Rechte getroffen würden; er befürwortet die Betätigung und Verbreitung auch über das Meer zur Gründung von Kolonien („aber nicht wie die Spanier die Kolonien zu pfäffischen Schlächterhäusern oder wie die Engländer zu Krämerkasten machen"). Er will die Republik und daneben das Festhalten am erblichen Königtum; denn der König müsse der erste und allerechteste Republikaner sein. Er preist die Tugenden des lebenden Königs und fordert ihn auf

zu sagen: „Ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate“. Dafür soll die höchste vollziehende Gewalt dem Königshause Wettin erhalten werden. Er spricht sich gegen die konstitutionelle Monarchie auf der breitesten demokratischen Grundlage aus; der Monarchismus soll enden, dagegen das Königtum bestehen.

Man findet da ein Konglomerat von Ideen, wie sie damals in der Luft schwirrten, eine Zusammen- und Gegenüberstellung von Vorstellungen, welche vielfach miteinander unvereinbar sind, mit einem Worte die Nichteignung Wagners zu staatsmännischer, politischer Auffassung. Er hatte in dem politischen und sozialen Leben nicht jene überlegene Auffassung zu erreichen vermocht, wie sie ihm als schaffender Künstler zu Gebote stand. Wenn Wagner (in „Oper und Drama“) sagt: „In der Ruhe des Alters gewinnen wir das Moment höchster dichterischer Fähigkeit, und nur der jüngere Mann vermag sich diese schon anzueignen, der jene Ruhe gewinnt, das heißt jene Gerechtigkeit gegen Erscheinungen des Lebens“, so war es ihm Zeit seines Lebens versagt, sich diese Ruhe der Beschauung für die Erscheinungen des Lebens anzueignen, wie es ihm vergönnt war, dies für seine Kunst zu erreichen. In seinen künstlerischen Leistungen, als Produzierender oder Reproduzierender, immer voll und ganz Künstler, tauchen nicht selten unmittelbar nach solch einer künstlerischen Tat Äußerungen über seine Erlebnisse und Eindrücke auf, deren Zusammenhang unerklärlich ist. Nach einer der Aufführungen von Beethovens neunter Symphonie, die er unter so großem Widerstand und mit solch tiefer Wirkung in Dresden geleitet hatte, setzte er sich hin und schrieb den flammenden Aufsatz „die Revolution“, der anonym in den Volksblättern erschien. Es ist der Vorbote jener Schrift, die er bald nach dem Verlassen seiner Heimat verfaßte und die ihn scheinbar zum Dauerrevolutionär stempelte, wie er auch in einem Briefe an Uhlig sagt (U. 20), „meine Sache ist, Revolution zu machen, wohin ich komme“. „Die Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der Theaterverhältnisse“ hatte ihn zum Revolutionär gemacht, und er bezeichnet sich selbst ironisch als „Revolutionär zugunsten des

Theaters". Gegen das herrschende Kunstwesen stieß er einen Schrei der Empörung aus „nicht aus Neid und Ärger, sondern aus Liebe". Er will „als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreiten" (IV, 320) und die Gründe des Verfalles und die Mittel zur Behebung aufdecken. Gedrängt von revolutionären Ideen, erklärt er die ganze überkommene Kunst als lügenhaft und will, daß auf den Trümmern derselben ein neues Kunstwerk erstehe, ebenso wie aus den Trümmern der lügenhaften Welt eine neue politische Ordnung erwachsen sollte. Er schwankt zwischen dem Glauben an die Herstellung und tiefen Zweifeln an die Möglichkeit. Noch 1882 (X, 307) bezeichnet er „unsere Welt als eine des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes".

So kräftige Ausdrücke gebraucht er nicht einmal in seiner Schrift „Kunst und Revolution", die er unmittelbar nach seiner Flucht verfaßte als einen Protest gegen die Besieger der Revolution, als die falschen Beschützer der Kunst. Er betrachtet darin die Kunst als soziales Produkt und weist die Klagen der Künstler über den Schaden zurück, den ihnen die Revolution verursacht. Er nennt solche Künstler Handwerker und bezeichnet solche Kunst als industriellen Betrieb, deren Zweck Gelderwerb, deren ästhetisches Vorgeben Unterhaltung der Gelangweilten sei. Die Kunst dürfe nicht im Dienste des Geldes stehen, wie die Menschen sich zum Sklaven desselben machen. Sie müsse frei sein, denn sie sei höchste Freiheit, Freude an sich, am Dasein und an der Allgemeinheit; deshalb müsse sie sich auch vom Christentum abwenden, welches eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz auf Erden rechtfertige. Das Christentum konnte weder Kunst sein, noch irgendwie aus sich die lebendige Kunst hervorbringen. Heuchelei sei überhaupt der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Zeit. Nur in der Vereinigung der Lehre des armen galiläischen Zimmermannssohnes, daß alle Menschen Brüder seien, mit den Anschauungen der Antike, der Stärke und Schönheit des griechischen Apollons

liege das Heil der Zukunft: Jesus, der für die Menschheit litt, Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob. Dies anzubahnen, sei das echte Drama berufen, ein Kunstwerk, in welchem nicht Schauspiel und Musik getrennt seien, denn in der Trennung des Dramas in Schauspiel und Oper liege das Grundübel des modernen Theaters. Es schwebt ihm eine Vereinigung der Kunst Shakespeares und Beethovens vor. Aus dem Germanentum, in welchem trotz der Annahme des Christentums ein starker Tätigkeitstrieb, die Lust zu kühnen Unternehmungen geblieben sei, könne eine Kunst hervorgehen, welche sich an alle Menschen wende, allen Menschen zu eigen sei. Das Kunstwerk der Zukunft solle den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen. Das nationale Leben in ihm dürfe nur Schmuck sein, ein Reiz, nicht eine hemmende Schranke; „wir müssen alle Menschen lieben". „Wir wollen starke, schöne Menschen, und wir müssen uns zurückwenden zur Natur". „Der Kunst muß zu ihrer Würde verholfen werden". Der Revolutionär verbindet sich hier mit dem Romantiker: die echte, zu ihrer wahren Würde erhobene Kunst müsse revolutionär sein, weil sie nur im Gegensatz zur jetzt gültigen Allgemeinheit errungen werden könne.

So sehen wir, wie tief Wagner zeitweise von dem Glauben an die Revolution, von ihrer Notwendigkeit und Unaufhaltsamkeit erfüllt war. (Einleitung zum dritten und vierten Bande der gesammelten Schriften). Die revolutionäre Bewegung in der Heimat begleitete Wagner „bis zu ihrem letzten Erlöschen".

Unter all diesen Unruhen betätigte er sich in Entwürfen und der dichterischen Ausarbeitung von „Siegfrieds Tod", der ersten Gestaltung der „Götterdämmerung" in drei Akten und einem Vorspiele. Im gleichen Jahre (1848) hatte er Skizzen zu „Jesus von Nazareth" und zu „Friedrich Rotbart" entworfen. „Jesus von Nazareth", aus dessen Entwurf es nicht klar ist, ob das Stück ein Schauspiel mit eingelegter Musik sein sollte oder eine durchkomponierte Oper (wohl das erstere), war infolge der revolutionären Erfassung des Stoffes, der Außerachtlassung der Dogmen, der

Entkleidung von allem Übernatürlichen, sowie überhaupt wegen der persönlichen Erscheinung Jesu für die weitere Ausführung und für die Aufführung nicht geeignet. In fünf Akten sollte sich das Drama abspielen, in welchem historische Begebenheiten, theologische Vorstellungen und Lehren untermischt werden. Bei dem Einzuge Jesu in Jerusalem wird der Jubel des Volks vor der Tempeltreppe von einem Tanze der Mädchen begleitet. Die Lehren und Gedanken Jesu werden revolutionär umgedeutet. So sollte die Ehe nur durch freie Liebe gebunden, nicht durch das Gesetz geschützt werden; das ausschließliche Eigentum wird als Sünde betrachtet. Der Schwur wird aufgehoben, sowie die Satzung überhaupt. Es verquicken sich da die Ideen der Dresdener politischen Bewegung mit dem Verhältnis Jesu zur jüdischen Stammaristokratie. Sowie mit Jesu Auftreten eine neue Epoche in der Geschichte der Menschheit begann, so glaubte Wagner, daß mit dem Dresdener Aufstande eine neue Epoche für Deutschland anheben dürfte.

Der zweite Entwurf, „Friedrich Rotbart", sollte ein rezitiertes Drama werden. Wagner wollte die Gestalt des deutschen Kaisers im Zusammenhang mit der deutschen Sage künstlerisch ausführen, und stellte eine Voruntersuchung an über das Verhältnis von Weltgeschichte zur Sage in dem Aufsatze „die Wibelungen-Weltgeschichte aus der Sage", in welchem er im Anschluß an die Behauptungen des Philologen K. W. Göttling die Wibelungen oder Ghibellinen mit den Nibelungen und Friedrich Rotbart mit Siegfried nach Stamm und Wesen, respektive in Geschichte und Sage als identisch ansah. Das Endresultat war die Abwendung von dem Historischen zur Sage, wie es seiner Anlage und seinen Absichten entsprach. Dem Aufsatze „Die Wibelungen" (Sommer 1848) folgte unmittelbar „Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama". Es war zum letztenmal, daß Wagner die Wahl traf zwischen einem historischen und einem mythologischen Stoffe, zwischen rezitiertem Schauspiel und musikalischem Drama. Aus „Friedrich Rotbart" wurde der altheidnische „Siegfried".

Die geschichtlichen Einzelmomente ließ er fallen als für seinen Zweck nicht verwertbar; das historische Drama hätte sich, meint Wagner, zu einem „unübersehbaren Konglomerat von dargestellten Vorfällen“ ausgewachsen. „Ich hätte das Einzige, worauf es mir ankam, gar nicht zum Vorschein bringen können. Ich wäre von den Verhältnissen, die ich bewältigen, d. h. gestalten wollte, überwältigt und erdrückt worden“. Wagner folgert daraus die Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst. Wir ersehen daraus nur die Untauglichkeit historischer Stoffe für das von Wagner gewollte Kunstwerk. Über die Wertstellung der beiden sei hier und jetzt kein Urteil abgegeben. Wagner besaß in Kunst und Leben nicht die Eignung für Erwägung historisch-politischer Tatsachen und Ereignisse. Er war weder Politiker noch Historiker, sondern produzierender Künstler.

Mit der Politik beschäftigte er sich noch einmal ausführlich zwanzig Jahre nachher, in einem Aufsatze „deutsche Kunst und deutsche Politik“ (1867), in welchem er den Ideen des Publizisten Konstantin Frantz folgt und auch eine Art Realidealismus vertritt. Er erhebt Einsprache gegen die Herrschaft der französischen, materialistischen Zivilisation, ruft die deutschen Fürsten an, dieses Joch abzuschütteln und erwartet besonders von Bayern eine Beeinflussung, nachdem bereits Ludwig I. und Maximilian II. mit der Betätigung rein künstlerischer Neigungen vorangegangen waren. Er ermahnt die Fürsten zur Durchführung jener Ideen, welche, gegründet auf dem klassischen Humanitätsprinzip, die Wiedergeburt des deutschen Volkes aus deutschem Geiste im achtzehnten Jahrhundert hervorgerufen haben und im Zusammenhang mit der Universalität des deutschen Geistes stehen. Er weist auf den Idealismus der „deutschen Jünglinge“; er verlangt die Durchführung eines deutschen Stils. Wie er als Theatermensch Revolutionär zu sein vorgibt, so tritt er hier als Dramatiker unter politischer Maske auf. Unter dem deutschen Stile versteht er „die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten, wahrhaft

deutschen Dichterwerke". Er sieht den Keim und Kern alles National-Poetischen und National-Sittlichen in dem Theater. Erst wenn diesem sein gerechter Anteil an der Kultur werde, könnten die andern Künste zu wahrer Blüte und Vollwirksamkeit gelangen.

Die nächste Folge seiner Beteiligung an der Revolution war jedoch für Wagner die Ausschaltung aus dem Tagestreiben des deutschen Kunstlebens. Gewarnt und dringend gebeten, verließ er Chemnitz, wohin er sich zurückgezogen hatte, und damit den heimatlichen Boden, den er erst nach dreizehn Jahren wieder betreten sollte. Er flüchtete und fand in dem Augenblicke, da er heimatlos wurde, bei Franz Liszt in Weimar „die wirkliche, lang ersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat" für seine Kunst; für die Kunst, doch nicht für seine Existenz. Steckbrieflich verfolgt, mußte er das Gebiet der deutschen Staaten verlassen. Die Erlaubnis zur Rückkehr in diese wurde ihm 1861 erteilt; erst im März 1862 wurde die Verbannung aus Sachsen aufgehoben. Im Oktober 1849 wurde er Bürger von Zürich, wo er — nach einem Umweg über Paris — im Juli angelangt war. So wurde er frei aller Rücksichten, die eine Hofstellung ihm auferlegte. „Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwangloseste Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte

ich mich zum erstenmal in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen". Es war die Freiheit des Exils, die ihn vorerst mit Wonne erfüllte, aber nach der ersten Zeit ihres Genusses die Sehnsucht nach Heimat und Verwirklichung seiner künstlerischen Gebilde nicht bannen konnte.

Schon unmittelbar nach seiner Flucht hatte er sich im Spätherbste 1849 auf Anraten seiner Freunde nach Paris gewendet, um für ein dortiges Theater eine neue Oper zu schreiben und sich mit einem Pariser Operndichter in Verbindung zu setzen. „Wieland der Schmied" ist ein Entwurf, der 1850 weiter ausgeführt wurde, ohne zur Vollendung zu kommen. Der hinkende Hephästos und der flügelbegabte Dädalos sind da im nordischen Mythus in einer Person vereinigt, von Wagner symbolisiert als ein Künstler, der durch Leiden zu immer herrlicherer Entfaltung seines Geistes gelangt. Wieland verläßt das Ideal seiner Jugend, die geliebte Schwanhilde, um an König Neidings Hofe sich vom strahlenden Schimmer Bathildens (einer Personifikation der Industriekunst) blenden zu lassen. Erst die höchste Not, in die ihn Neiding versetzt, indem er ihm die Sehnen seiner Füße durchschneidet, öffnet ihm die Augen. Er erkennt den Flitter und kehrt zur reinen Kunst zurück. Er schmiedet sich das Flügelpaar, auf dem er sich zur Vereinigung mit der ersehnten Jugendliebe über die zu seinen Füßen in Asche zerfallende Welt der Neidinge emporhebt. Daß dieses Sujet gerade für Paris nicht geeignet war, liegt auf der Hand. Wagner selbst wandte sich von ihm ab, ließ es liegen und gab den Plan auf. Auch dieser Zwang schien ihm zu hart.

„Dort in Paris", berichtet er ein Jahr nachher an seinen Freund August Röckel (R. S. 2 fg.), „widerte mich alles und namentlich auch die — wennselbst nur entfernteste — Berührung mit den dortigen Kunstzuständen, so heftig und schnell an, daß ich mich nach einem sehr kurzen Aufenthalt von dort fort und zwar nach der Schweiz wandte, wo ich in Zürich, unter Schweizern, sehr bald einige sehr ergebene, biedere und teilnehmende Freunde

mir gewann. Dies schöne Alpenland erquickte mich zunächst sehr ... Nachdem ich die ersten schmerzlichen Eindrücke der letzten Vergangenheit, der widerlichen Gegenwart und namentlich des Schicksals vieler Freunde überwunden hatte, regte sich mein individuelles Lebensgefühl im Genusse der Befreiung von einer zwangvollen und unlösbar widerspruchsvollen Lebensstellung bis zur vollsten Wärme. Dir habe ich gewiß nicht zu versichern, daß ich mein Entkommen aus der Dresdener Kapellmeisterschaft als ein großes Glück für mich ansah: wo alles so im vollsten Widerspruch miteinander war, wie mein künstlerisch-menschliches Wesen und meine dortige Beschäftigung und Stellung, konnte nur ein vollständiges Zerreißen dieser Verhältnisse Erlösung bringen. Jetzt fühlte ich mir aber eine nicht unwichtige Aufgabe zugeteilt: ich mußte innewerden, daß ich der einzige Künstler war, der — eben als solcher — die Bewegung der Zeit begriffen hatte. Ich sprach in diesem Bezuge meine Ansichten — über die Kunst und ihre Stellung zum Leben — öffentlich d. h. als Schriftsteller aus ... Das erste war eine kleine Broschüre „die Kunst und die Revolution", mit welcher ich dem, was heutzutage als Kunst gilt, die wirkliche Eigenschaft der Kunst durchaus absprach. In einem darauffolgenden kleinen Buche: „Das Kunstwerk der Zukunft" wies ich die Unfähigkeit der modernen Kunst aus ihrer Zersplitterung in die einzig jetzt das Wesen der Kunst ausmachenden einzelnen Kunstarten nach und stellte das wahrhafte, dem Leben immer gegenwärtige und am innigsten angehörige Kunstwerk der Zukunft in den Zügen dar, die es als ein dem heutigen monumentalen oder modischen geradewegs entgegengesetztes erscheinen ließen. — Nach Beendigung dieser Arbeit ward ich — am Anfang 1850 — noch einmal veranlaßt, Paris zu besuchen: Liszt hatte sich währenddem verdient um mich gemacht; er und alle meine übrigen Freunde begriffen eine für mich erträgliche Zukunft nur unter den Auspizien eines Pariser Opernerfolges. Mit innerlicher Verzweiflung suchte ich mich zu zwingen, ihnen recht zu geben, verfaßte einen Plan und ging abermals nach Paris. Diesmal ging es mir aber fast ans Leben:

mein Ekel vor der Pariser Kunstwelt und das Widerwärtige des Zwanges, den ich mir selbst jetzt antat, war so groß und wirkte auf mich so heftig, daß ich in eine zehrende nervöse Krankheit verfiel, aus der ich mich durch einen Gewaltstreich zu befreien suchte, indem ich in voller Verzweiflung mich entschloß, allem mir nur irgend Befreundeten den Rücken zu wenden und in das Wildfremde hinauszuziehen . . . Sehr komisch ist es für mich, von vielen Leuten zu erfahren, daß sie an eine ‚Aussöhnung' zwischen mir und meinen früheren Verhältnissen denken. Sieh, lieber Freund! so wenig wird man begriffen, zumal wenn man die Eigenschaften des Künstlers besitzt. — Neuerdings habe ich mich nochmals ausführlich als künstlerischer Mensch ausgesprochen: über den Gegenstand meiner Kunst selbst in einem größeren Buche: ‚Oper und Drama' und über den Bezug meiner Individualität zu diesem Gegenstande in einer ‚Mitteilung an meine Freunde', die ich als Vorbote der Herausgabe meiner drei Dichtungen ‚Der fliegende Holländer', ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' vorangehen lasse . . . Ich habe — eben in jener ‚Mitteilung' — sehr entschieden aber jede Teilnahmebezeigung in dem Sinne, daß man den ‚Menschen' vom ‚Künstler' getrennt wissen wollte, zurückgewiesen und auf die Torheit einer solchen Trennung aufmerksam gemacht. Wie ehrlos und offen zugestanden nichtswürdig unsere ganze heutige ‚Kunst' ist, wird erst jetzt recht ersichtlich, wo sie das letzte Gewand der Scham von sich geworfen hat und offen bekennt, um jeden Preis nur um ihre Existenz besorgt zu sein. Wie unglücklich sich ein Mensch meiner Art unter diesem Bestande fühlen muß, brauche ich Dir nicht zu sagen: mit offenen Augen muß ich mich Illusionen hingeben, um nur irgendwie eine Tätigkeit rechtfertigen zu können, die auf der anderen Seite mich doch einzig noch über die allgemeine Schlechtigkeit täuschen kann. Das fernere Theoretisieren widert mich jetzt an". So berichtet Wagner selbst über die erste Zeit seines Exils.

Trotz seiner Beziehungen zum Züricher Theater und seiner Anleitung Hans von Bülows, der daselbst Opern dirigierte, entbehrte Wagner alsbald der innigen Berührung mit dem Kunstleben seiner

Heimat. „Durch das ewige Phantasieleben ohne alle genügende Realität sind meine Gehirnnerven so stark angegriffen, daß ich nur noch in großen Absätzen und mit langen Unterbrechungen arbeiten darf", schreibt er 1852 an Röckel, und gegenüber diesem im Kerker schmachtenden politischen Gefangenen ruft er in Erkenntnis dieses seines Zustandes: „Eine halbe Freiheit ist demütigend und niederdrückender als eine vollständige Unfreiheit."

Wagner hatte sich in der Zwischenzeit — wie wir aus seinem Berichte ersehen — mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt. Neben den genannten Schriften sind es noch einige kleinere Aufsätze und Abhandlungen, welche dieser Zeit entstammen, die Wagner für nicht bedeutend genug hielt, um sie seinem Freunde zu nennen oder über welch eine oder andere er gegenüber dem alten, liberalen Streitgenossen allen Grund hatte, Stillschweigen zu beobachten. Es hatte für ihn eine Periode der Selbstschau begonnen. Er wollte über seine künstlerischen Ziele zu verstandesmäßig klarer Erfassung vordringen. Wie im Schüttelfroste krampfte er die ihn wirr und kraus durchziehenden Gedanken mit der Feder aus. Nach dem Schreibfieber erhoffte er völlige Gesundung seiner Ansichten.

Um Wagners Schreibart richtig beurteilen zu können, muß man sich seinen Charakter vergegenwärtigen; denn so wie man aus dem Stile den Charakter erkennt, so ist es auch umgekehrt der Fall. Wagner stand damals im vollen Mannesalter. Er war gereift durch Lebenserfahrungen aller Art, jedoch noch nicht zur vollen Ausreifung seines Wesens gelangt, wie er selbst im September 1859 schreibt: „Erst meine letzten Lebensjahre haben mich wirklich zum Manne gereift" (M. W. 177).

Drei Grundzüge sind im Charakter Wagners zu beobachten: Vorerst der starke Wille mit zäher Kraft der Suggestion, ein Wille, der nur zu leicht in Heftigkeit, in Fanatismus überschlug. So gerät er nicht selten in die heftigsten Widersprüche: „Mein Leben ist ein Meer von Widersprüchen" (O. W. 30, vom 10. September 1856). Aus diesen Wirrsalen kann den Kenner Wagners nur jene Liebe befreien, die Wagner selbst erfüllt. Das zweite

Charakteristikon Wagners ist sein Drang nach Wahrheit, der ihn überall dort leitete, wo er nicht von Voreingenommenheiten gebunden war oder wo er nicht von Rezeptionen, von Behauptungen und Aufstellungen anderer irregeführt war. Der Grundzug seines Gemütes war Liebe und Mitleid. Das seelische Konterfei seines Wesens gibt er in dem Aufsatze „Ein Ende in Paris", wo der brave deutsche Musiker mit dem weichen Herzen und den vielen Tränen über die Peinigung der armen Pferde in den Straßen von Paris, der deutsche Jüngling mit dem zarten künstlerischen Gewissen, mit dem Ehrgeiz, ohne Talent für die Intrige geschildert ist. Dieser deutsche Musiker war „keineswegs ein flüchtig überzeugter, lenksamer Kopf, sondern ein Mensch, dessen innigster Glaube an die göttliche, unbestreitbare Wahrheit seiner Kunst einen solchen Grad von Fanatismus erreicht hatte, daß er dem friedfertigsten, weichsten Gemüte einen unbeugsamen, hartnäckigen Charakter beigegeben" (I, 122). In dem harten Dienste seiner Kunst liegt Wagners Handeln manchmal jenseits von Gut und Böse.

Als Ideal schwebt ihm die Gemeinsamkeit der Menschen in Liebe vor und „das Aufgeben des Egoismus in Kommunismus" (sollte wohl heißen: Altruismus). Für ihn gibt es nichts Liebenswerteres als die Gemeinschaft der Menschen, deren religiöses Bewußtsein darin bestehen müsse, daß es keine höhere Kraft gebe, als diese Gemeinschaft der Menschen. Diese allgemeine Menschenliebe sei auch die Grundlage aller Kunst. „Alles, was ich nicht lieben kann, bleibt außer mir und ich bleibe außer ihm" (R. 27). In seinem Briefe an seine Mutter vom 19. September 1846 gibt der Dreiundzwanzigjährige seiner kindlichen Liebe und seiner Anhänglichkeit für die Familie rührenden Ausdruck. „Nur in dem Bewußtsein, daß Du noch unter uns weilst, können Deine Kinder sich noch deutlich als eine Familie fühlen, die das Leben dort und dahin zerstreute, hier und dort neue Verwandtschaftsbande knüpfen ließ, — denken sie an Dich, die alte Mutter, die keine anderen Bande auf dieser Welt fand, als die, welche sie an ihre Kinder knüpfen, so sind sie auch alle wieder eins, sind Deine Kinder!"

Die Kindes- und Mutterliebe besingt er in herrlichen Tönen im „Siegfried“ und im „Parsifal“. Da der junge Siegfried unter der Linde sitzt und seiner Mutter eingedenk ist, sind Weise und Wort wie eine poetische Ausführung der Gedanken, die Wagner in demselben Briefe ausgesprochen hat. „Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt hinaustrete in ein schön belaubtes Tal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche, bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt, — so ist es mir, wenn ich durch allen Wust von Wunderlichkeiten meine Hand nach Dir ausstrecke, um Dir zuzurufen: Gott erhalte Dich, Du gute, alte Mutter, und nimmt er Dich uns einst, so mach' er's recht mild und sanft! Von Sterben ist da nicht die Rede, wir leben ja für Dich weiter und zwar ein reicheres, vielgestaltigeres Leben, als das Deine sein konnte!“ Siegfried betrauert Sieglinde; Parsifal Herzeloide. Im „Siegfried-Idyll“ sieht man die erhabene Muse Wagners vertraulich am Familienherde.

Der Liebe zu den Menschen paart sich die Liebe zur Natur, deren Genusses er — wie er in demselben Briefe sagt — sich erfreut. Welch unvergängliche, künstlerische Fassungen gab er dieser seiner Naturliebe! In seinem Schweizer Asyl, im Berglande, in der italienischen Ebene unter dem heiteren Himmel empfing er machtvolle Eindrücke zum Schaffen: „Laßt mich noch die Werke schaffen, die ich dort empfing, im ruhigen, herrlichen Schweizerlande, dort mit dem Blick auf die erhabenen, goldumkränzten Berge: es sind Wunderwerke, und nirgends hätte ich sie empfangen können“ (O. W. 52, 25. Oktober 1859). Zu seiner Erholung durchläuft er das Berner Oberland, besteigt Faulhorn und Sidelhorn und geht über den sehr gefährlichen Griesgletscher in das Formazza-Tal. „Das Herrlichste, was mir noch je begegnete! Von der äußersten Eisregion durch eine Reihe von Talstufen allmählich bis zur üppigsten italienischen Vegetation hinab . . . . Ja, das ist die Welt, die mir noch wonnige Eindrücke zuführen könnte. Der Einfluß der italienischen Luft auf mich ist unbeschreiblich . . . .“

(D. W. 2, 20. Juli 1852). Sehnsucht ergreift ihn nach den Bergen. „So eine Schweizer Gegend hat wirklich etwas Beruhigendes“ (M. W. 317, 28. Juni 1863). Auch die Wienerwaldgegend wirkte in gleicher Weise. „In dem reizenden Tal der Brühl, mit dem Blick auf herrliche Auen und Bergwälder, prachtvoll von der frühen Sonne beleuchtet — dorthin setzte ich mich und erlebte — still und einsam — die erste schöne Stunde, von der ich erzählen wollte. Ich schied von dort tief beruhigt, versöhnt und beglückt!“ (M. W. 284). Da wird seine angegriffene Gesundheit immer von neuem gestärkt, seine Kräfte werden gehoben, die gestählt sind im Dienste des höheren Zweckes.

Dessen ist er sich bewußt, daß „mit mir etwas gewollt wird, was höher ist als der Wert meiner Persönlichkeit“ (M. W. 177). Leiden und Ungemach nimmt er auf sich, um die Werke zu schaffen, mit denen er seinen Nebenmenschen dienen will. „Ich gehöre nicht mir, meine Leiden und Kümmernisse sind die Mittel eines Zweckes, der aller dieser Leiden spottet. Straff, straff! Es muß sein“ (M. W. 46). „Nur das Gefühl meiner Reinheit gibt mir Kraft. Ich fühle mich rein: Ich weiß in meinem tiefsten Innern, daß ich stets für andere, nie für mich wirkte, und meine steten Leiden sind mir des Zeugen“ (ib. 239). Aus dem Leiden entsteht das Mitleiden, das, wie wir gesehen haben, eines der Hauptmotive seiner Dramen ist. Doch noch höher als das Mitleiden steht ihm, als Menschen, die Mitfreude: „O diese ist das Erhabenste. Sie kann nur bei vollster Sympathie erscheinen“ (1. Oktober 1858). In einem merkwürdigen Widerspruch damit steht an der gleichen Stelle die Bemerkung, daß er „ohne Neid zu empfinden, einen instinktiven Haß gegen die Reichen“ empfunden habe — eine der vielen Antinomien seines Wesens. Menschlich fühlt er sich den Ärmeren und Niederstehenden näher; doch weist ihn seine ökonomische Lage auf den Verkehr mit Wohlhabenden. In Befolgung der Notwendigkeiten des Lebens hält er sich an die einen und andern. „Da halte ich mich denn zuerst an die Dienstleute, die mich schnell lieben, dann kommt ein Hund daran“ (28. Juli 1863).

Von seiner zarten Rücksichtnahme auf die ersteren zeugt so mancher Lebensakt Wagners; von der Liebe für die Tiere, deren Umgang beruhigend auf ihn wirkt, zeugt nicht nur sein Leben, sondern auch seine Kunst. Es ist deshalb umso merkwürdiger, daß Wagner alle Liebe von der Geschlechtsliebe zwischen Mann und Weib ableitet. Alle andere Liebe erscheint ihm nur als von dieser Liebe herrührend, auf diese sich beziehend. Er versteigt sich zur sonderbaren Behauptung: „Wir werden das Kind, den Freund erst lieben können, wenn wir überhaupt schon lieben konnten“ (R. S. 30). Dieser Wahn greift auch in die ethische Grundlage seiner Dramen ein. Er verlangt von seinen Freunden eine bis an die Selbstvergessenheit grenzende Hingabe, und daraus entstehen die mannigfachen Klagen und die an das Widerwärtige streifenden Angriffe und Zweifel ob der vermeintlichen Untreue seiner Freunde. Ab und zu sieht er wohl ein, daß das Erwärmende der Freundschaft eben erst eintrete, wo durch sie Differenzen wie durch ein höheres Intervenieren ausgeglichen und als unbedeutend dargestellt werden. Dabei erfüllt ihn die vermeintliche Unmöglichkeit, sich mit einem solchen Freunde verständlich zu machen, mit ironischer Bitterkeit, die sich selbst gegenüber dem hingebungsvollsten und selbstlosesten Freunde, Franz Liszt, einstellt. Schopenhauers Zweifel über die Möglichkeit jeder wirklichen Freundschaft wirken zersetzend auf Wagners menschlich tieferes Empfinden, als wir ein solches Schopenhauer zuschreiben können. Wagner sieht sich oft von seinen besten Freunden unverstanden, beklagt sich über die „deutsche Freundschaftswelt“ und über die „schweigsame Feigheit meiner Freunde“. So bewegt er sich auch hier in Extremen. Die Gegensätze stoßen oft hart aneinander. Zum Ausgleiche sind sie bei ihm weder in seinem Wesen, noch in seinen Werken gelangt, mit einziger Ausnahme der „Meistersinger“.

Seine Triebe oszillieren zwischen entgegengesetzten Polen bald nach der positiven begehrenden, bald nach der negierenden entsagenden Richtung. Sinnlichkeit und Askese; Freude am Dasein und Flucht vor der Welt; Kampfeslust, Friedlosigkeit neben Sehn-

sucht nach Ruhe und Frieden; Machtgier und Ekel vor der Macht. „Seines Temperamentes war er selten Herr. Namentlich im raschen Aufbrausen suchte er seinesgleichen, wiewohl in vielen Fällen sehr rasch der Umschlag erfolgte, seine gute Natur durchbrach und er dann ebenso weich wie vordem hart, denen er zu nahe getreten, sich öffnete" (August Lesimple, Wagner-Jahrbuch Seite 85). Ein frater extaticus, der sich sowohl „des Zieles des Exzentrischen" bewußt ist als auch dessen, daß er „gerade dieser Exzentrizitäten halber anderen so viel Not" mache. „Die Musik macht mich nun einmal eigentlich ganz nur zum exklamativen Menschen und das Ausrufungszeichen ist im Grunde die einzige mir genügende Interpunktion, sobald ich meine Töne verlasse! Das ist auch der alte Enthusiasmus, ohne den ich nicht bestehen kann; und Leiden, Kummer, ja Verdruß, üble Laune nimmt bei mir diesen enthusiastischen Charakter an" (M. W. 285). Tiefste Niedergeschlagenheit wechselt mit festester Zuversicht. Er bewegt sich zwischen äußerstem Optimismus und krassestem Pessimismus.

All dieser Wechsel hängt mit der Reizbarkeit seines Wesens zusammen, und darin ging er als Mensch und Künstler der jungen, ihm folgenden Generation voran. „Mein Nervensystem", schreibt er 1852 (R. 9), „ist in einem bedenklichen Zustand von zunehmender Angegriffenheit, eine notwendige Folge des rückhaltlosen Gewährenlassens meines leidenschaftlichen und heftigen Empfindungswesens, das mich nun einmal gerade zu dem künstlerischen Menschen in dem Maße gemacht hat, wie ich es bin." „Der meiner Natur normale Zustand ist die Exaltation, während die gemeine Ruhe ihr abnormaler Zustand ist." — „Ich fühle mich nur wohl, wenn ich außer mir bin". Allein gerade diese Nervenerregungen leisten ihm die wundervollsten Dienste. „Ich bin dann von einer Hellsichtigkeit, von einer Wohlempfindung des Erfahrens und Produzierens, wie ich früher es nie gekannt hatte". Der scharfe Wechsel von Trübsinn und Lustigkeit, von Todessehnsucht und Lebensfreude ist eine Folge dieser Reizbarkeit. In seinen Äußerungen liegt bald helle Heiterkeit, innigstes Glücksbewußtsein, das sich bis zur

tollen Laune steigert, dann wieder äußerste Niedergeschlagenheit; wie ein Barometer, das dem Wettereindruck folgt, bei schönem Wetter oben, bei schlechtem tief unten. Wetter, Wolken, Regen spielen denn auch eine große Rolle in seinen brieflichen Äußerungen und Mitteilungen. Inmitten der größten Sorgen stimmt ihn, der „in der schwankendsten Ungewißheit" hinlebt, „wie ein Belagerter gezwungen, gegen fortgesetzte Angriffe gegen meine Ruhe täglich mich zu verteidigen" ein heiterer Morgen wohl und heiter — es war der Geburtstagsmorgen des 22. Mai 1860 in Paris. Tiefe Melancholie, die ihn zeitweilig, so im Jahre 1854, erfaßte, ist — wie er selbst sagt — „die Folge rein körperlichen Übelbefindens". Seine Niedergeschlagenheit ist dann so gewaltig, daß sie ihn zur Flucht vor der Welt, dem Selbstmord nahebringt. „Keines meiner Lebensjahre ist an mir vorübergegangen, ohne daß ich nicht einmal darin am äußersten Ende des Entschlusses gestanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen", schreibt er im einundvierzigsten und dann ähnlich im fünfzigsten Lebensjahre. Seine Freundin, Mathilde Wesendonk, nennt ihn einen „freudehelflosen Mann" (9. August 1863) unter Hinweis auf einen Ausdruck, den Walther von der Vogelweide gebraucht. Bald drängt es ihn nach Umgang mit Menschen, dann fühlt er sich wieder in der Gesellschaft tiefunglücklich. Dies ist gerade zur Zeit der Fall, als er um die Person des Königs Ludwig auf einem Schlosse weilt: „Meine Einsamkeit ist furchtbar" . . . . „ich stürbe jetzt so gerne" (Starhemberg in Bayern, 30. Juni 1864). Dabei spricht er von der Herrlichkeit des Verhältnisses zwischen ihm und dem König. Durch diesen habe sich bei ihm das männliche Geschlecht vollständig rehabilitiert. Über alles Grauenvolle und Trostlose hilft ihm gelegentlich ein Standpunkt hinweg, den er bei andern so sehr verurteilt. Er ruft dann, „wirklich, nur Witz und Ironie kann einem den Anblick der Welt erträglich machen" (21. Juni 1859).

In Wirklichkeit hilft die Grundgüte seines Wesens über alle psychischen Fährlichkeiten und Schwankungen hinweg; sie führt ihn jeweilig zurück zu dem Glauben an die ursprüngliche Güte des

Menschen und an den Fortschritt der Menschheit. 1862 schreibt er an Röckel: „Du wirst mich beim Wiedersehn hoffentlich ganz als den Alten wiederfinden, sogar stellenweise der Hoffnung und dem Fortschrittsglauben zugänglicher als ich es wohl wünschen mochte: das macht, weil man immer ein Esel bleibt". Und dies schreibt er, nachdem er sich von dem Optimismus vollständig losgerissen zu haben glaubt, „der ich heimlich lange immer noch unverbesserlicher Optimist blieb" (Paris, Ende Dezember 1861). Wir kennen seinen Ausspruch über „die Welt voll Raub und Mord" — eine Auffassung, der er noch im hohen Alter Ausdruck gibt. Da zeigt sich Schopenhauers Einfluß in erschreckender Weise, in Verzerrung. Auch die relative Ruhe in seinem Alter brachte ihm nicht jene Abgeklärtheit, zu der sich unsere Klassiker in verhältnismäßig frühen Lebensjahren emporrangen. Das Zusammenfassende, das Zusammenhaltende ist bei Wagner die Arbeitslust, die Arbeitsfreude und die Arbeitskraft. „Arbeiten will ich, nichts weiter". „Tun und sich plagen ist das einzige, worüber man sein Elend vergißt". So ruft der Mann nach seinem fünfzigsten Lebensjahre, nach der Schaffung großer Meisterwerke, nach härtester Arbeit und härtestem Ringen.

Im Dienste seiner Muse, im Bestehen seiner Arbeit stellt sich gar manch Bedürfnis ein, welches er kraft seiner ökonomischen Lage nicht immer zu befriedigen imstande war, oder vielmehr nicht imstande gewesen wäre, wenn er sich nur auf sich selbst gestellt hätte. Er machte sich das Selbstgeständnis, daß er als Künstler in Ausübung seines Berufes gerade dies nötig hatte. „Da ich jetzt nicht arbeite, drückt mich alles, was nach Unnötigkeit aussieht; und entsage ich erst einmal jeder Hoffnung, der Muse wieder zu begegnen, so wird mancher einmal darüber staunen, wie wenig ich in jener Ruhe bedarf" (O. W. 62, 5. Juni 1860). Er fand ein besonderes Behagen „an wollüstig freudigem Selbstgefühl und hastigem Genuß". Von der Annahme geleitet, daß „die Welt dafür zu sorgen" hätte, ihm die Existenz zu sichern, und daß „die Welt mir das bißchen Luxus schuldig ist, das ich brauche", „da

ich anders organisiert bin und Schönheit, Glanz und Licht haben muß", appellierte er in den häufigen Nöten an die Mithilfe seiner Freunde, die sich nach Kräften und mit rühmenswertem Zartgefühl einstellten. Desto sonderbarer ist es, daß er gerade diesen gegenüber die Sorge für das Leben unedel nennt. Dabei hält er sich nicht für „unpraktisch und unweltmännisch", wie dies seine Freunde annehmen. „Sie tun mir unrecht, wenn Sie Geschäftssinn mir gar nicht zutrauen" (D. W. 25); und in einem oder dem andern Falle scheint er auch wirklich recht zu haben. Es liegt nicht große Entsagungskraft darin, daß er an der Erfüllung dieser seiner Bedürfnisse festhält, wenn seine Lage es ihm auch nicht gestattet. Er gesteht es sich selbst ein: „An mir ist auch nicht viel zu ändern: ich behalte meine kleinen Schwächen, wohne gern angenehm, liebe Teppiche und hübsche Möbel, kleide mich zu Hause und zur Arbeit gern in Seide und Samt und — muß dafür denn auch meine Korrespondenzen führen!" (M. W. 106). Dabei war er sonst von einer Mäßigkeit im Lebensgenusse, in der Verfolgung der Schopenhauerischen These, daß als physisches Erfordernis für das Genie unter anderm namentlich auch ein guter Magen notwendig sei. „Durch meine außerordentliche Mäßigkeit habe ich dieses Requisit mir meistens in dienlichem Zustande erhalten".

Unter Freunden konnte seine Laune in Übermut und Tollheit überspringen. Sein Wesen besaß unwiderstehliche Anziehungskraft, wie schon Franz Pecht in Paris sagt: „Die geheimnisvolle Magie seines Wesens, seine sprühende Lebendigkeit, die Weltgewandtheit, die geradezu unglaubliche Tätigkeit und die gewinnende Erscheinung, sowie seine ungeheure Willenskraft waren von unwiderstehlicher Macht". Dieser Konsequenz, dieser Energie paarte sich notwendigerweise eine Rücksichtslosigkeit, welche ihm mannigfach Feinde schaffte. Seine Kampfeslust, die den Gegner nicht schonte, trug das Ihrige dazu bei.

XI.

Wagners Schriften haben, entsprechend seiner Charakteranlage, einen entschieden polemischen Zug. Er richtet sie gegen die modische Kunst, gegen seine Widersacher, gegen die Kritik. „Was ich von Kunstschriften seitdem (in den Jahren 1849—1851) veröffentlichte, ist keineswegs, wie manche mir dies als Absicht unterstellen zu müssen glaubten, ein Appell an das Publikum, sondern in ihnen wende ich mich von dem modernen Publikum, das ich als eine sinn- und herzlose Masse verloren zu geben hatte, ab gegen die Kritik, das heißt: gegen die kritiklose, schlechte Kritik" (V, 54). So wörtlich ist dieser Ausspruch nicht zu nehmen, denn der Hauptangriff in den Schriften richtet sich gegen jene Kunst, welche nach seiner Meinung die richtige Erfassung und die Ausbreitung seiner Werke verhinderte. Diese Äußerung Wagners über die Haltung seiner Schriften ist für seine ganze Schreibweise bezeichnend; sie findet sich in dem Aufsatze „Musikalische Kritik" (1852). Hier spricht er nur von dieser. Da er immer von dem Gegenstande, den er gerade behandelt, so eingenommen ist, daß er seinen Angriff oder seine Verteidigung absolut nur gegen, respektive für die betreffende Sache wendet, so übersieht er hier, gegen welches Hauptobjekt sich eigentlich der Inhalt seiner gerade vorangegangenen Schriften richtet.

Diese Art schriftstellerischer Behandlung eignet dem Künstler, aber nicht demjenigen, der theoretische Untersuchungen anstellt. Wagners Schriften verdanken ihre Entstehung nicht etwa nur dieser kritischen Angriffslust des Autors, sondern mindestens in gleichem Maße dem innern Drange, dem innern Zwange, sich Rechenschaft

zu geben über das, was er weiter vor hatte, was seine Richtung kennzeichnet und zur vollen Verwirklichung bringt. „Meine schriftstellerischen Arbeiten waren Zeugnisse für meine Unfreiheit als künstlerischer Mensch: nur im höchsten Zwange verfaßte ich sie und nichts weniger hatte ich im Sinne als „Bücher" zu schreiben; wäre dies der Fall gewesen, so würdest du dich wahrlich nicht so über meinen Stil zu beklagen gehabt haben" (R. 10). Wagner schreibt nicht als Theoretiker sondern als Künstler. Er klagt sich selbst an, daß er nicht „mit der nötigen kühlen Ruhe des Theoretikers diese Schriften verfaßte, sondern mit leidenschaftlicher Ungeduld, mit Heftigkeit und einer Gereiztheit, die dem Theoretiker fremd sein soll, in einem abnormen Zustande, der einem Krampf glich", „da mein Gehirn fremdartig krankhaft bedrückt war". Er bezeichnet sie später als „Leiden seines mühseligen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie". Die begeisterte Erregtheit, die seinen Stil beherrschte, gab — wie Wagner selbst hervorhebt — seinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen als wissenschaftlichen kritischen Charakter (III, 3).

So erklärt er manches als aus einer leidenschaftlichen Auffassung entstandene Unklarheit (E. 90). Wagners Leidenschaft verbohrt sich in einzelne Aufstellungen; anstatt der Gründlichkeit des Theoretikers begegnet man einer Breite der Behandlung, die zur Weitschweifigkeit wird. Wagner sucht sich darob zu rechtfertigen: „Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuschrecken, welches meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der ästhetischen Untersuchung dem einfachen Gefühle verständlich machen sollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Stile, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessierten Leser sehr vermutlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muß" (VIII, 198). Auch von dem nicht auf Unterhaltung ausgehenden Forscher wird die Breitspurigkeit der Abhandlungen Wagners sehr unangenehm empfunden. Trotz dieser Mängel, die Wagner als sein eigener Beurteiler selbst zugesteht, trotz der Unruhe und der

Gedankensprünge in seiner Schreibart finden sich — wie Friedrich Nietzsche sagt — einzelne Sätze, die „zu den schönsten der deutschen Prosa“ gehören. Es ist somit eine ungleiche Schreibart, die stellenweise durch ihre Weitschweifigkeit ermüdend wird.

Verwirrend ist die ungenau willkürliche Verwendung gewisser, von einzelnen Philosophen gebrauchter Ausdrücke. Dieses „unwählsame Hereinziehen philosophischer Maximen war der Klarheit meines Ausdruckes nachteilig“. Von „leidenschaftlicher Verwirrung, Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauch philosophischer Schemata“ spricht Wagner selbst (III, 3). Diejenigen Schriften, in denen er sich davon ferne hält, gehören zu den besten, eindringlichsten und klarsten, so die Schriften des ersten Pariser Aufenthaltes und die Abhandlungen aus dem Jahre 1879, in denen er sich als Lehrer und Berater der jüngeren Generation gegenüber ausspricht. Dort ist es die reine Begeisterung, das jugendliche Feuer, hier die Besonnenheit und Mäßigkeit des Alters, die ihn in künstlerischen Fragen leitet. In den Hauptschriften der Jahre, welche er ganz der Schriftstellerei widmete (1849—1852), da er dem Drange folgte, „alles Dämmernde zum Bewußtsein zu bringen“, verschieben sich seine Vorstellungen und Erfahrungen in der Art, um sie in Verhältnis zu bringen zu demjenigen Kunstwerke, welches ihm vorschwebte und an dessen Bearbeitung er schritt: dem „Ring des Nibelungen“. „Meine kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form drängten sich mir dadurch auf, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungendrama, von welchem ich sogar schon einen Teil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts anders als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war“ (VII, 118). Dabei suchte er sich alles zum Bewußtsein zu bringen, was ihn beim Schaffen der letzten Werke („Tannhäuser“, „Lohengrin“) in der Richtung, die er verfolgen wollte, unbewußt geleitet hatte. „Ich hätte die wichtigsten Momente für die Gestaltung des „Dramas der Zukunft“ nicht gefunden, wenn ich nicht zuvor als Künstler mit vollem Unbe-

wußtsein auf sie gefallen wäre" (U. 80). Es ist also ein Irrtum zu behaupten, daß diese Schriften in der Weise mit dem künstlerischen Schaffen verknüpft seien, als ob sich beim Niederschreiben seiner Betrachtungen der Werdeprozeß der Kunstwerke im Künstler selbst vollzogen habe. Der Künstler steht — wie Wagner sagt — vor seinem Werke wie vor einem Rätsel. Vor den äußersten Konsequenzen seiner theoretischen Ableitungen hat sich Wagner auch in den nachfolgenden Kunstwerken bewahrt, weil der Künstler eben nicht auf Grund theoretischer Spekulation schafft, sondern mit Intuition der Anschauung, mit der Phantasie.

Manche seiner Ansichten sind der Niederschlag von Rezeptionen aus Stellen von Schriftstellern, denen er sich nahe fühlte oder die ihn beeinflußten. Seine mannigfachen Irrtümer in der Betrachtung historischer Erscheinungen sind zu erklären teilweise aus den mangelhaften historischen Kenntnissen der Zeit, in der er diese Abhandlungen schrieb, teilweise aus der willkürlichen Verschiebung der historischen Geschehnisse im Dienste seiner Aufstellungen, zum Zwecke der Unterstützung seiner Thesen. Diese hatten fast ausnahmslos ihren Ausgangspunkt und ihren Grund in dem egoistischen Triebe, der den Künstler beim Verfolg seiner Pläne und Absichten erfüllte. Aus diesen historischen und theoretischen Behauptungen ist viel Unheil erwachsen, weil die von Wagners Kunst mit Recht begeisterte Jugend seine kunstkritischen Aussprüche als seiner künstlerischen Aussprache gleichwertig ansah. Am originellsten, am ursprünglichsten tritt Wagner als Schriftsteller bei der Aufstellung seiner Thesen über das musikalische Drama auf. Das was in der Zeiten Lauf seinen Anschauungen und Forderungen auf dem Gebiete der Oper konform gewesen war, konnte er infolge mangelnder Nachrichten damals nicht kennen. In den Anschauungen auf allen übrigen Gebieten, über die er als weitausschauender Geist urteilte, sprach und schrieb, lassen sich die Einflüsse von diesem und jenem Autor nachweisen. Dazu gehören besonders jene Ideen, welche in der nach Wagners Tode sich auftürmenden Literatur unter dem Gesamtbegriffe der „Regeneration" des Menschengeschlechtes breit-

getreten werden. Am eindringlichsten spricht er sich in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ aus (1851).

Wagner schrieb nicht nur viele, sondern auch sehr ausführliche Briefe, die ihn uns als Menschen besonders nahe bringen. Sein Briefwechsel mit Franz Liszt ist ein literarisches Denkmal.

Suchen wir uns nunmehr einen Überblick über Inhalt und Tendenz der Schriften dieser Zeit zu verschaffen. Nicht diese allein dürfen dabei in Betracht gezogen werden, sondern eine Vergleichung, Ergänzung mit anderen Schriften ist notwendig, ferner wird eine Zusammenstellung mit der Ausführung im Kunstwerk der nachfolgenden Zeit nicht ganz zu vermeiden sein.

Innerhalb der drei Jahre von 1849—1851 schrieb Wagner jene Abhandlungen, in welchen er sich über seine Zukunftspläne klar zu werden suchte. Man kann da nicht in gleichem Maße von einem Schwanken zwischen Revolution und Reform sprechen, wie dies in seinem politischen Verhalten und im Verfolg sozialer Probleme der Fall war, auch nicht von einer Unsicherheit in Behandlung der Frage, ob er sein Kunstwerk im Anschluß an das letzte fertiggestellte Werk, an den „Lohengrin“, ausgestalten oder ob er das Kunstwerk, welches ihm nunmehr vorschwebte, als etwas ganz Neues auffassen und ausarbeiten sollte. Trotzdem bemerkt man auch in den Abhandlungen eine gewisse Labilität: auch in den kunstkritischen Untersuchungen tritt bald das Revolutionierende, bald das Reformierende mehr in den Vordergrund. Das erstere ist der Fall in „Kunst und Revolution“ und im „Kunstwerk der Zukunft“, während in „Oper und Drama“ trotz aller Neuheitspläne die historische Kontinuität der Oper nicht ganz außer acht gelassen werden konnte, wenngleich er in einzelnen Paradoxien sich darüber hinwegsetzen möchte. Diese drei genannten sind die Hauptschriften; ihnen schließen sich noch einige andere kleinere an, wie „Kunst und Klima“. In dieser sucht er dem „geschichtlichen Menschen“ gerecht zu werden, und wenngleich er dieses historische Moment nicht auch auf die Oper speziell überträgt, so läßt sich doch eine solche Folgerung nicht ganz zurückweisen.

Aus den von hohen ethischen Ansichten erfüllten Schriften ersieht man, wie tief Wagner das Wesen der Kunst zu erfassen suchte. Er behandelt da, sowie in den anderen bezeichneten Schriften, das Verhältnis von Kunst und Natur, von Kunst und Leben, von Kunst und Religion, von Kunst und Kultur, und das persönliche Verhältnis der Kunst zum Menschen. Es ist die Zeit, da Wagner, geleitet von den Anschauungen Feuerbachs, die reine Lehre Jesu als das einzig Wertvolle des Christentums betrachtet. Darüber hinaus sieht Wagner die allgemeine Menschenliebe als Grundlage aller wahren Kunst an, nicht „jedoch die geoffenbarte, von oben herab verkündete und anempfohlene, nie gewordene, wie die christliche, sondern die Liebe, die aus der Kraft der unentstellten, wirklich menschlichen Natur hervorgeht, die in ihrem Ursprung nichts anderes als die tätigste Lebensäußerung dieser Natur ist, die sich in der Freude am sinnlichen Dasein ausspricht und von der Geschlechtsliebe ausgehend, durch die Kindes-, Bruder- und Freundesliebe bis zur allgemeinen Menschenliebe fortschreitet. Dieser Liebe entsproßt die natürliche Blüte der Schönheit dem Leben". Noch war er nicht jenem mystischen Symbolismus und Reliquien-Kult ergeben, wie diese sich besonders in seinem letzten Werke und in einigen seiner letzten Schriften aussprechen. Ihm schwebte damals die Gestalt Siegfrieds, des Naturmenschen, vor. In der Rückkehr zur Natur fand er nach Feuerbachs Vorbild die einzige „Quelle des Heils".

Die ganze Abhandlung „Oper und Drama" erhält nach dem künstlerischen Plan des „Ringes des Nibelungen" die Aufstellung ihrer Normen, die im „Tristan" zur konsequentesten Ausführung in der Kunstpraxis gelangen. Wie erinnerlich, ist die Dichtung von „Siegfrieds Tod" am 28. Dezember 1848 vollendet worden. Ihre Überarbeitung in die „Götterdämmerung" erfolgte im Herbste 1852. In der Zwischenzeit, im Juli 1850, war die musikalische Arbeit an diesem Werke aufgenommen und wieder beiseite gelegt worden. Die Dichtung des „Jungen Siegfried" oder — wie sie jetzt heißt — „Siegfried" wurde im Frühjahr 1851 aufgenommen und im Juni dieses Jahres vollendet; im Herbste des gleichen Jahres

wurde der Plan zum Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend weiter verfolgt. Die Dichtung der „Walküre“ beendigte Wagner am 1. Juli 1852, die des „Rheingold“ im November dieses Jahres. Im folgenden Jahre begann die Komposition des „Rheingold“, die er im Mai 1854 fertig stellte. Hierauf folgte die Komposition der „Walküre“ vom Juni 1854 bis zum Winter 1855 und die des „Siegfried“ von 1856 bis zum Waldweben im zweiten Akte (30. Juli 1857). Von da an blieb die Komposition liegen. Es wurde „Tristan und Isolde“ aufgenommen und die Dichtung nach einer Skizze vom Dezember 1854 im Sommer 1857 beendigt. Zwei Jahre darauf war die Komposition fertiggestellt. Diese Oper ist also diejenige, welche den von Wagner in seinen theoretischen Abhandlungen aufgestellten Prinzipien am getreuesten folgt. Nichtsdestoweniger sind die theoretischen Aufstellungen noch mehr nach dem Plan des „Ringes des Nibelungen“ gefaßt. Dies ersieht man schon äußerlich aus zwei Umständen: aus dem kategorischen Verlangen Wagners nach Zurückdrängung des Chores, nach Außerachtlassung des Endreimes und nach der Verwendung des Stabreimes. Die beiden letzteren Forderungen werden vom Künstler im „Ring“ strenger als im „Tristan“ befolgt; sowohl „Meistersinger“ wie „Parsifal“ sind wieder Chopern.

Wagner bezeichnet das ihm vorschwebende Ideal kurzweg als „Kunstwerk der Zukunft“. Woher ihm der Ausdruck kam, ist wohl aus der Dedikation der Abhandlung zu erklären. Dieselbe ist Ludwig Feuerbach zugeeignet. Die Widmung wurde später kassiert. Sie enthält einen enthusiastischen Dank an Feuerbach für die Belehrung, die Wagner aus seinem Werke gezogen hatte. „Dem Eindruck Ihrer Schriften auf mich verdankt diese Schrift ihr Dasein.“ Feuerbach hatte im Jahre 1843 „Grundsätze der Philosophie der Zukunft“ veröffentlicht. Friedrich Feuerbach, Ludwigs Bruder, schrieb „die Religion der Zukunft“ (1838), welcher „die Kirche der Zukunft“ (1847) folgte. Daher haben wir den Ausdruck „Kunstwerk der Zukunft“. Wagner weist selbst darauf hin, da er (III, 62) die hellenische Kunst zur allmenschlichen Kunst da-

durch erheben will, daß das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, erweitert werden soll, um uns eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerk der Zukunft schon jetzt machen zu können. In Wirklichkeit hat Wagner für seine nachfolgenden Werke keinen Gattungsnamen. Der „Ring" wird Bühnenfestspiel, „Parsifal" Bühnenweihfestspiel benannt. „Tristan und Isolde" erhält die Bezeichnung „Handlung"; „Die Meistersinger" haben überhaupt keine Gattungsbezeichnung, wir nennen sie heute: komische Oper. Gegen die Benennung „Musikdrama" erhob Wagner später Einsprache. Was hätte er erst zu dem jetzt mehrfach verwendeten Kunstausdruck „Worttondrama", der bei den Wagneriten üblich ist, gesagt! In Wirklichkeit blieb er auf dem Boden der Oper und bezeichnet „sein Werk als die erreichte Bestimmung der Oper" („Bestimmung der Oper" IX, 871), nachdem er verschiedentlich geschwankt hatte, indem er bald „der dichterisch-musikalischen Konzeption eines Kunstwerkes kaum noch den Namen der Oper geben möchte" (VII, 97 „Zukunftsmusik" 1860) und dann wieder seinen Absichten und Hoffnungen „für die Bildung eines wirklich deutschen Stiles im Opernwesen Ausdruck gab (D. W. 72, 13. Juli 1868).

Nicht der Name macht es, sondern die Sache. Was wollte also Wagner mit seinem „Kunstwerk der Zukunft"? In ihm sollten alle Gattungen der Kunst zu einem großen Gesamtwerk vereint sein. Er will „jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen verbrauchen, vernichten, zugunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollkommenen menschlichen Natur — das sei nicht die Tat des Einzelnen, sondern das notwendig denkbare, gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft." Wagner behauptet, daß nur im gemeinsamen Kunstwerke jede Kunstart in höchster Fülle ganz sie selbst werde. Als den Vereinigungspunkt all dieser Künste sieht er das Drama an, in welchem sich die reich entwickelten Künste am verständnisreichsten zusammenfinden. Jede Kunstart

teile sich verständlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr dem Drama zureife. Allverständlich werde jedes Kunstschaffen nur insoweit, als es im Drama aufgehe. Dieses umfassende Drama sei die allgemeinsame Kunst gegenüber den vereinzelten egoistischen Künsten. Es sei auch das vollkommenste, das höchste Kunstwerk, das alle anderen übertreffe. „Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt der darstellende künstlerische Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste Empfängniskraft mitteilt. In ihm, dem unmittelbaren Darsteller, vereinigen sich die drei Schwesterkünste (Ton-, Dicht-, Tanzkunst) zu einer gemeinsamen Wirksamkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigentümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangt. Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesamtkunstwerke der Zukunft unbenutzt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen" (III, 150). Am Schluß von „Oper und Drama" sagt Wagner, „der Künstler der Gegenwart ist der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt."

Es tauchen verschiedene Bedenken über die Allgewalt und die überragende Macht dieses Kunstwerkes gegenüber anderen auf. Ob die Kunst da am höchsten sein müsse, wo sich die verschiedenen Künste vereinigen; ob die einzelnen Künste kein relativ vollkommenes Genügen zu leisten imstande seien, und endlich, ob eine solche Vereinigung aller Künste in gleicher Beteiligung überhaupt möglich sei! Die Geschichte der Künste lehrt uns, daß das Kunstwerk dann am vollendetsten ist, wenn es die Eigenart seiner Kunst am reinsten wiedergibt und darbietet, wenn die Darstellung Selbstzweck und nicht Mittel, wenn sie frei und nicht dienend ist. Wagner selbst kann gegen die Eigenexistenz, den Fortbestand der einzelnen Künste, die er in ihrer Sonderung als egoistisch bezeichnet, nichts einwenden. Im Anschluß an Lessing gibt er sogar zu, Rein-

heit der Kunstart sei das erste Erfordernis ihrer Verständlichkeit, wogegen Mischung der Kunstarten diese Verständlichkeit nur trüben könne. Es ist unleugbar, daß in dem Drama, in dessen Dienst sich alle Künste vereinigen, eine gewisse Summierung der Wirkungskraft erzielt werden kann. Ob dabei aber nicht auch eine Minderung in jeder der verwendeten Künste eintritt und ob die Summierung nicht auf Kosten der Reinheit der einzelnen Künste erreicht wird, ist eine andere Frage. Sie dürfte von jedem Unbefangenen bejaht werden. Ferner ist ihre Vereinigung in der Weise nicht möglich, daß sie überall, in jedem Momente der Darbietung in gleicher Weise erfolgt. Es tritt ein „Reigen der Künste" ein, ein Auf- und Untertauchen der einzelnen Künste in Raum und Zeit; bald ist es die, bald ist es jene, welche die Sinne fesselt. Es besteht nämlich eine Grenze der natürlichen Aufnahmsfähigkeit, eine seelische Beschränkung, eine psychische Dämmung, über die hinaus kein Kunstwerk, also auch kein Künstler sich erheben kann.

Dieses Gesamtkunstwerk muß manches zeitweilig in dem gleichen Verhältnisse opfern, in welchem der Künstler, der ein Werk in seiner Kunst schafft, der Mithilfe anderer Künste entsagen muß. Er gewinnt durch diese seine Entsagung manchmal mehr an innerer Bekräftigung im Ausdruck der ihm zu Gebote stehenden Mittel, als derjenige, welcher alles heranzieht und doch nicht alles zu bieten imstande ist. Die Worte, die Goethe im Vorspiel bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses zu Lauchstedt (26. Juni 1802) 19. Auftritt sprechen ließ und die unter dem Titel „Natur und Kunst" in dem „Epigrammatisch" überschriebenen Abschnitte seiner Gedichte abgedruckt sind:

„Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben",

beziehen sich zwar auf die „ungebundenen Geister", die vergebens nach der Vollendung reiner Höhe streben, finden aber auch da ihre Anwendung. Nicht das Zusammenraffen macht ein Kunst-

werk groß und gewichtig, sondern vor allem die Art der Verwendung der Mittel, und gerade in der Beschränkung wird sich vollendete Meisterschaft offenbaren — in jeder Kunst für sich und in den vereinigten Künsten, die ob dieser ihrer Vereinigung gegenüber dem Einzelkunstwerk keinen höheren Anspruch auf Zuerkennung höchster Machtvollkommenheit haben. Zudem steigert sich die Unzulänglichkeit der Darbietung, der Reproduktion, je größer der Anspruch des schaffenden Künstlers an ihre Mithilfe ist. Eine reibt sich an der anderen. Die Macht der Liebe in der Vereinigung der Künste kann die Bedingungen ihrer Eigenexistenzen nicht ganz beheben. Es geht nicht an, die Einzelkünste gegenüber diesem Drama zurückzustellen. Man kann dieses Kunstwerk also durchaus nicht als das absolut vollkommenste bezeichnen.

In der Zeiten Lauf drängt sich immer und immer wieder der Versuch ein, eine solche Vereinigung der Künste unter der Decke des Dramas zu erzielen. Lamprecht hat nicht recht, wenn er meint, daß das Gesamtkunstwerk nicht über Herder hinausreiche. Sonderbarerweise sagt er an einer anderen Stelle seines Werkes, gleichwohl reiche es in die Urzeit zurück. Bekannt sind die steten Vereinigungsversuche und die immer wieder eintretende Trennung der einzelnen Künste seit der Instituierung des Musikdramas der Renaissance, das dem griechischen Ideale in der Vereinigung der Künste nachstrebte und auch in der mittelalterlichen Kunst mehrere Vorgänger weltlicher und geistlicher Art gehabt hat. In dem einleitenden Vortrage wurde der Versuch gemacht, den Nachweis zu erbringen, daß die Renaissance dieses Ziel klar verfolgt habe. Alle jene Rufer im Streite, welche im siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert die Vereinigung des Dramas mit der Musik in einer edleren Art der Ausführung und einer vollkommeneren Durchführung befürwortet haben, zeigen sich darin als Kinder der Renaissance. Was Gottsched, Wieland, Herder, Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Beaumarchais, Batteux, Algarotti und manche andere in der Vereinigung der Dicht- und Tonkunst im Drama ersehen, erkennen, oder

erhoffen, das erfüllte sich in der Geschichte der Oper von Zeit zu Zeit je in neuer Gestalt. Ihr Widerspruch richtet sich dann eigentlich nur gegen die Afterprodukte, gegen die Zwittergestalten, die im Dienste der Mode und des unterhaltungssüchtigen Publikums den Strom trüben. Sie übersehen nur zu leicht in der Flucht der Erscheinungen das Gute und Treffende. Der Einblick in das Historische war ihnen nicht vergönnt. Das, was Claudio Monteverdi schuf, was Lully förderte, was Reinhard Keiser zu bieten versuchte, Rameau und Alessandro Scarlatti in nationaler Eigenart produzierten oder, um nur noch einige Namen zu nennen, was Gluck und Mozart an dramatischen Kunstwerken in die Welt setzten, an denen sich die Zeitgenossen und die nachfolgenden Generationen aufrichteten, was und wie die deutschen Romantiker aus Dicht- und Tonkunst schöpften — all das spiegelt, sobald man es nur in richtiger historischer Weise aufzufassen vermag, die Strahlen wieder, welche von dem Brennpunkt des Musikdramas der Renaissance ausgehen. Da ist Wagner nur als ein Glied in der Kette der Erscheinungen zu erkennen, dem es vergönnt war, das Drama mit der gesteigerten Machtfülle der Instrumentalmusik — des modernen Orchesters auszustatten.

Wenngleich also das Kunstwerk der Zukunft nicht generell verschieden ist von den musikdramatischen Werken — sagen wir direkt: von den Opern — die vor 1850 entstanden sind, zur Zeit, da Wagner seine Absichten theoretisch zu fassen suchte, so besteht doch ein individueller und gradueller Unterschied in der Behandlung, in der Art, in der Ausführung, in der Vereinigung der Ausdrucksmittel. Man muß da zwischen dem unterscheiden, was Wagner gewollt oder vielmehr, was Wagner auf spekulativem Wege aufgestellt und dem, was er in der Folgezeit geschaffen hat. Man muß die mannigfachen Übertreibungen, die Irrtümer, die besonders infolge der unrichtigen Erfassung der Geschichte der Oper entstanden, als solche erkennen und zurückweisen. Diese Erkenntnis wird den Genuß der Kunstwerke nicht vermindern, im Gegenteil, man wird dann denselben noch unbefangener gegenüberstehen.

XII.

Greifen wir aus den theoretischen Aufstellungen Wagners vorerst dasjenige heraus, worin sie mit den folgenden Kunstwerken — mit „Tristan", „Meistersingern", „Ring" und „Parsifal" — im großen ganzen übereinstimmen. Da ist es vor allem die Verinnerlichung des seelischen Gehaltes und die innige Verbindung desselben mit dem musikalischen Ausdrucke in der Weise, wie wir dies schon besonders bei „Lohengrin" zu beobachten Gelegenheit hatten. Er erreicht dies dadurch, daß er, von allem Beiwerk möglichst absehend, das Rein-Menschliche der Handlung herauszuarbeiten sucht. Man kann hier trotzdem nicht von einem „reinmenschlichen Drama" oder gar von einem „reinmenschlichen Worttondrama" sprechen im Gegensatz zu anderen Erzeugnissen unserer großen Dichter. „Das Kunstwerk der Zukunft", sagt Wagner, „soll den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen" („Kunst und Revolution"). „Von den zwei Hauptmomenten der Entwicklung der Menschheit — dem geschlechtlich Nationalen und dem Unnationalen, Universellen sehen wir jetzt der Vollendung des zweiten entgegen" („Kunstwerk der Zukunft"). Nichtsdestoweniger gelang es Wagner, in die Tiefen der menschlichen Seele nur durch die Erfassung der deutschen Eigenart einzudringen. Nicht so sehr, wie er sich künstlerisch mitteilt, sondern was er als Seher erblickt, als Dichter schöpft, als Künstler gestaltet, ist durch die Vertiefung seiner deutschen Eigenart möglich geworden. Wenn er in „Oper und Drama" ausspricht, daß dies stofflich nur auf dem Sagengebiete zu erreichen möglich sei, so erweisen seine künstlerischen Taten selbst die Beschränktheit, ja,

die Nichtberechtigung dieser Behauptung. Dies ließe sich auch dahin ausführen, daß der historische Mensch, die Historie ein für das Drama vollständig geeignetes Objekt der Behandlung ist. Was Wagner da über Schiller und Goethe sagt, bedarf nicht erst der Widerlegung. Die historischen Dramen der beiden, sowie diejenigen von Shakespeare behalten ihren Eigenwert und behaupten sich auch heute in überragender Weise kraft ihres inneren hohen Wertes und ihrer völligen Eignung zur dramatischen Aufführung. Es soll keine Prognose aufgestellt werden, ob sie die in strengen Konsequenzen der theoretischen Ansichten ausgeführten Opern von Wagner nicht überleben werden. Wenn Wagner dieses Rein-Menschliche sogar in den Opern Mozarts nicht zu finden wähnt und diese als „Maskenspiele" bezeichnet, also als Spiele unter verkleideten Gesichtszügen, so darf man bei der hohen Erfassung künstlerischer Aufgaben, die aus Wagners Schriften überall spricht, solche Aussprüche wohl nicht als Willkürlichkeiten, aber doch als rein subjektive Ausdeutungen der Tatsachen ansehen.

Mozarts Gestalten im „Figaro", im „Don Juan" atmen wahres Leben, und ihr Hauch berührt uns wie der Morgentau Blume und Blatt. Ja, selbst der tote Komtur im „Don Juan" erhält durch Mozarts Musik eine Kraft der Mitteilung, die uns viel menschlicher anspricht, als der aus dem Grabe in mystisch unklaren Worten zu uns sprechende Titurel im „Parsifal": Die Worte Titurels:

„Im Grabe leb' ich durch des Heilands Huld,
Zu schwach doch bin ich, um zu dienen,
Du büß' im Dienste deine Schuld!"

sind durch die Musik nicht verständlicher geworden und teilen sich uns in ihrer äußerlich reliquienhaften Haltung nicht rein menschlich mit. Man erkennt wohl schon aus diesem Zitat, daß Wagner auch in den Werken, welche den theoretischen Abhandlungen nachfolgen, sich nicht immer an das Rein-Menschliche gehalten hat. Nicht etwa, weil in der Legende, welcher der „Parsifal" entnommen, in der Legende als solcher, nicht Rein-Menschliches ge-

legen wäre; es ist darin zu finden, geradeso wie in derjenigen Oper, deren Stoff dem bürgerlichen Kreise des sechzehnten Jahrhunderts entnommen ist und die trotz der Beibehaltung des „Konventionellen", des Spießbürgerlichen, des Einhaltens innerhalb des Rahmens der bestimmten Zeit, also einer historischen Epoche, doch so innig wahr und tief zu uns spricht, als der Naturbursche Siegfried im Walde.

Was Wagner über den Mythos als geeignete Grundlage der Tragödie sagt, wie er den Mythos des Ödipus in tiefster dichterischer Erfassung als Typus eines dramatischen Stoffes hinstellt — das gehört zum Inhaltreichsten und Herrlichsten, was Wagner geschrieben. Wir finden Sage und Märchen nicht nur bei den Romantikern als Sujet der Oper verwertet, sondern auch in der vorromantischen Zeit wie in den Anfängen der neapolitanischen opera buffa, deren Stoffe einfach den Spaniern entnommen waren, dann bei den Franzosen u. a. bei Duni (»Fee Urgèle«). Mozarts „Zauberflöte" enthält alle Bestandteile, wie sie Wagner für sein Drama in Anspruch nimmt. Nur bietet sie noch etwas daneben: das gesprochene Wort. Und es ist eine offene Frage, ob die durchkomponierte Oper an sich immer, überall, in allen Fällen durchaus höher steht, als das mit Dialog verbundene Singspiel. Die opéra comique der Franzosen ist ein stilistisch in sich geschlossenes Kunstprodukt, dessen Wert durch das gesprochene Wort nicht gemindert wird.

Durchkomponiert waren nicht nur die ältesten Opern bei dem Entstehen dieser Gattung, sondern auch die opera buffa der Italiener, deren Seccorezitativ dasjenige mit Tönen umhüllte, was in der opéra comique gesprochen wurde. In jedem Drama gibt es für die Musik tote Punkte, das heißt solche, welche von vornherein nicht die musikalische Bearbeitung verlangen, noch auch vertragen würden. Diese für die Musik toten Punkte der Handlung werden nur durch die gleichmäßig rotierende Kurbel musikalisch in Bewegung gesetzt. Für die musikalische Behandlung bieten sie nicht selten große Schwierigkeiten, stellenweise unüberwindliche

Hindernisse. Nur das stilistische Taktgefühl bei der einheitlichen Umspinnung des ganzen Vorganges in der Tragödie mit Musik vermag über solche Stellen hinwegzuhelfen. Obzwar Wagner von vornherein seine ganze dramatische Behandlung danach einrichtet, alles vom Standpunkt der Musik aus betrachtet, sind auch in seinen Dramen Stellen, welche diese mangelhafte Deckung, diesen Mangel an Kongruenz von sprachlichem und musikalischem Ausdruck erkennen lassen. Das ist eines der Gebrechen des Musikdramas, das nur durch die Gewalt eines Genius behoben werden kann. Gerade die Manieristen dieser Schule haben durch die gewaltsame Anwendung der Musik auf das Drama diese Schäden mehr aufgedeckt als verhüllt, oder sie kamen dazu, das gesungene Wort immer mehr und mehr in den Sprechton übergehen zu lassen, wie dies auch schon Wagner voraussieht.

Daß Wagners Kunstwerk trotzdem in einer Beziehung einen entschiedenen Fortschritt gegenüber der Oper der Vergangenheit aufzuweisen hat, liegt nicht zum geringen Teile in der innigen Verbindung von Ton-, Dicht- und Tanzkunst im Dienste des Dramas, wobei ausdrücklich hervorzuheben ist: „im Dienste des Dramas", denn die Verbindung von Ton- und Dichtkunst etwa in Liedern von Schubert ist eine mindestens ebenso innige, wie in Wagners Oper. Die Verbindung von Tanzkunst (in der erweiterten Bedeutung von Mimik, Gebärdenspiel) und Tonkunst ist nicht weniger innig in der Ballettpantomime, die allerdings nur ein Halbprodukt der Kunst ist.

Wagner nennt Tanz-, Ton-, Dichtkunst die „rein menschlichen Kunstarten". Sie werden in der Ästhetik als die energetischen Künste bezeichnet. Er erklärt sie als „die drei künstlerischen Hauptfähigkeiten zum dreieinigen Ausdruck menschlicher Kunst, unmittelbar ausgebildet im ursprünglichen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen bewußter Vollendung: im Drama". An sich sind sie nicht die drei künstlerischen Hauptfähigkeiten; wohl könnte man diese Bezeichnung Wagner vom Standpunkte der dramatischen Kunst zugestehen. Er sieht Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst als die

urgeborenen Schwestern an, die so fest ineinander verschlungen sind, daß jede — aus dem Reigen losgelöst — lebens- und bewegungslos sei und nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben fortführe. Die Erkenntnis unserer Kultur und der historischen Tatsachen bietet die Überzeugung, daß sowohl der Dichtkunst für sich als auch der Tonkunst diese Beschränktheit, Erborgtheit, Künstlichkeit nicht zugesprochen werden kann.

Etwas anderes bedeuten diese Künste im Dienste des Dramas, und es ist ein Hauptverdienst Wagners, die Grundthese von „Oper und Drama" so gefaßt zu haben, daß er Musik und Drama in das richtige Verhältnis zueinander stellt, indem er verlangt, daß die Musik in dem Verhältnis des Mittels zum Drama als Zweck stehe. Für Wagner war eben das Drama der höchste Zweck, die Musik war ihm das Mittel, diesen Zweck zu erreichen. Er hätte bei einer richtigeren historischen Erfassung wohl dieses Gebot nicht in die Form einer Abwehr des vermeintlichen historischen Tatbestandes kleiden müssen, indem er behauptet, der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war". Die Renaissance hat in ihren höchsten Absichten bezüglich der Oper nie etwas anderes gewollt und verlangt. Nur in den Verirrungen sind Künstler und Schulen von dieser Grundforderung abgewichen. Immer wieder vermochte die These sich Geltung zu verschaffen, und Wagner gebührt das große Verdienst, dieselbe als Stirnband wieder kenntlich gemacht zu haben.

Die große Macht und Wirkungsfähigkeit des Wagnerischen Kunstwerkes liegt nicht so sehr in dieser Erkenntnis des richtigen Verhältnisses der Musik zum Drama in der Oper, sondern in der Entschiedenheit der Verwirklichung in einer Zeit, die es vielfach mißachtete, besonders in der großen französischen Oper. Die Romantiker hatten dies stets im Auge und traten nach Kraft und Anlage dafür ein. Wagner war aus sich heraus ohne historische Kenntnisse darauf gekommen, und vermochte das vorgesteckte Ziel mit

relativ besserem Gelingen zu erreichen infolge der Vereinigung der dichterischen und musikalischen Fähigkeiten in seiner genialen Anlage. Er meint zwar selbst, daß es gar nicht davon abhänge, ob wir uns Dichter und Musiker in zwei Personen oder nur in einer zu denken haben sollen; Wagner hat nur Bedenken, ob damals, als er „Oper und Drama" schrieb, bei der Isoliertheit, der „egoistischen Absonderung" jeder der Künste dieses Zusammenwirken so ersprießlich wäre. Nicht zweien könne gegenwärtig der Gedanke zur gemeinschaftlichen Ermöglichung des vollendeten Dramas kommen . . . nur der Einsame vermöge das Unmögliche zu ermöglichen (IV, 209). In Wirklichkeit bot diese Vereinigung der beiden Gaben in Wagners Genius eine der geeignetsten Vorbedingungen zur Schaffung solch vollendeter Musikdramen, wie wir sie von ihm besitzen. Es war die Stunde gekommen, da der richtige Mann erschien, auf den Jean Paul Richter harrte, auf den Mann, „der eine echte Oper zugleich dichtete und setzte; denn bisher warf der Sonnengott die Dichtergaben mit der Rechten, die Tongabe mit der Linken zwei weit auseinander stehenden Menschen zu" (Vorwort zu E. T. A. Hoffmanns Märchen „Der goldene Topf", 1813). Die Geschichte zeigt uns zwar, daß Jean Paul Richter mit seiner Meinung, daß diese beiden Gaben noch nie vereint gewesen seien, nicht recht habe. Im Mittelalter waren Dicht- und Tonkunst bei den Minnesängern, Hymnen- und Sequenzensängern vereint. Wir hören dann von einzelnen Künstlern, die ihre Werke dichteten und in Töne setzten, auf allen Gebieten. Im Drama war seit den ersten Singspielen eines Adam de la Hale (um 1270) diese Doppelgabe wiederholt vereint. Von den Romantikern ist da besonders E. T. A. Hoffmann zu nennen. Neben Wagner steht als Zeitgenosse A. Lortzing — bei Außerachtlassung der großen Zahl von Opernkomponisten, die sich die dramatischen Vorlagen einrichteten.

Bei Wagner gedieh das Zusammentreffen, das Ineinandergreifen von Dichtkunst und Tonkunst zu höchster Potenz. In seinen Dramen handeln Charaktere, die aus der Musik gestaltet sind. Ihre Handlungen sind — wie Wagner sagt — „ersichtlich ge-

wordene Taten der Musik.“ „Wievieles bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen. Ich kann jetzt das musiklose Gedicht (Nibelungen) gar nicht mehr ansehen“ (R. 42). Dichtung und Musik bilden eine fest verschlungene Einheit, die der ästhetischen Forderung nach Einheitlichkeit des Kunstwerkes in höchstem Maße entspricht. Wagner bezeichnet „die Dichtkunst als Äußerung des Verstandesmenschen, die Musik als Mitteilung des Herzensmenschen, die Tanzkunst als Darstellung des Leibesmenschen“. Er übersieht nur dabei, daß einerseits in der Dichtkunst — wie er sie bezeichnet: in der „einsamen“ Dichtkunst — Verstand und Gefühl sich uns ebenfalls in vollendeter Weise vereint mitteilen können, da die Sprache neben dem „Konventionellen“, das Wagner ihr in unserer Zeit einzig zuerkennt, so viel ursprüngliche Kraft besitzt, um auch Mittlerin, Verkünderin von Gefühlsregungen und Ergüssen zu sein. Man muß sie nicht erst in die „Urmelodie“ zurückleiten, in der Wort und Ton als ein Untrennbares verbunden gewesen seien. Die Dichtung kann, entgegen der Behauptung Wagners auch heute für sich bestehen, ohne „in das Feld der Abstraktion, in die Philosophie gänzlich übertreten oder sich mit der Musik Beethovens verschmelzen zu müssen“ (VII, 111).

Auf der anderen Seite erhebt sich unsere Musik zu einer Mitteilungskraft, welche, wenngleich sie nicht mit bestimmten Begriffen operiert wie die Sprache, doch eine Deutlichkeit besitzt, die nichts zu wünschen übrig läßt. Dies spricht Mendelssohn in einem Briefe vom 15. Oktober 1842 aus. Er findet die Klage der Leute unberechtigt, daß die Musik so vieldeutig sei, während die Worte doch ein jeder verstehe. „Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht blos mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. So

finde ich in allen Versuchen, diese Gedanken auszusprechen, etwas Richtiges, aber auch in allen etwas Ungenügendes . . ." (Briefe II. Band, S. 337.)

Wagner hat sich des Wortes und des Tones gleicherweise bedient, um den Absichten seines Dramas vollauf zum Durchbruch zu verhelfen. Er bezeichnet den Verstand als den Mann, das Gefühl als das Weib — das Verbindungsglied sei das Reinmenschliche (IV, 100/112). Er sieht diese Künste nur als Mittel zu seinem Zwecke an und verliert dabei den Maßstab zur Beurteilung der Poesie und der Musik als selbständiger Künste. So begeht er seine Haupt- und Grundirrtümer in der ästhetischen Betrachtung der einzelnen Künste, von denen wir vorzüglich die Musik in Betracht zu ziehen haben. Indem Wagner hauptsächlich die Beethovenische Musik als Ausgangspunkt seiner Tonsprache im Drama erklärt, meint er die Berechtigung der Überführung derselben in sein Kunstwerk davon herzuleiten, daß Beethoven selbst sich in der neunten Symphonie in die Arme des Dichters geworfen (IV, 312) und somit die Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst „erlöst" habe (Kunstwerk der Zukunft). Wenn schon ein Beethoven diese sogenannte Erlösung der Musik einzig darin gesucht und gefunden habe, daß er auf das Wort griff, so sei, wie Wagner behauptet, kein weiterer Fortschritt in der Instrumentalmusik möglich; denn auf sie unmittelbar könne nur das vollendete „Kunstwerk der Zukunft", das „allgemeinsame Drama", folgen, zu dem Beethoven den künstlerischen Schlüssel geschmiedet habe. Beethoven hat aber gar nicht aus Erlösungssucht zum Wort gegriffen, sondern seit seiner frühesten Jugend stand seine Absicht fest, das „unsterbliche" Gedicht Schillers (wie er sagt), die „Hymne an die Freude", in Musik zu setzen. Er hat ähnliche Gedanken, wie sie in dieser Hymne ausgesprochen sind, wiederholt in seinen Werken in Töne gebracht. Als ihm der geeignete Moment erschien, um auch in einem größeren zyklischen Instrumentalwerk diesen Freudenhymnus, diese Gottesverehrung, dieses Evangelium der Nächstenliebe in „seiner Weise" in Tönen

auszusprechen, so ergriff er die Gelegenheit und hatte nur Mühe, die Verbindung zwischen den Sätzen ohne Text und mit Text herzustellen. Diese Gelegenheit, Teile der Hymne zu verwenden, deren Auswahl er im Dienste und zu Zwecken der Ausgestaltung dieses Schlußsatzes traf, war ihm willkommen. Die Wahl war kein Notbehelf ob der Unzulänglichkeit seiner Tonsprache, sondern vollzog sich in natürlicher An- und Einreihung von Gedanken und Stimmungen, deren Aussprache durch das Begriffliche der Worte äußerlich verdeutlicht wurde. Dadurch sollte nicht die Macht der Tonsprache herabgedrückt werden, geschweige denn, daß die Sprache sich auf Kosten der Weise hervordrängen oder gar an ihre Stelle setzen wollte. Für Wagner mag die neunte Symphonie das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft sein; für diejenigen, denen die Musik eine selbständige Kunst ist und bleibt, ist dieses Werk die tonkünstlerische, tondichterische Verklärung höchster Gedanken und tiefster Gefühle, ein Werk, das vollen Anspruch auf Eigenexistenz hat.

Wagner wäre wohl nicht zu dieser Aufstellung gekommen, wenn seine ganze Auffassung der symphonischen Musik nicht auf schiefer Ebene stünde. Er war eben auf derselben abgeglitten. Behauptet er doch, daß Beethovens Instrumentalmusik auf „einem kräftigen Irrtum“ beruhe, aus ihm hervorgegangen sei. Wenn Wagner sagt, daß die „absolute Musik das Reich der Willkür“ sei, so ist diese Aufstellung nur mit Rücksicht auf die willkürlichen Aspirationen der Programmatiker zu verstehen. Weder die Werke der Kammermusik, noch die Symphonien gehören in dieses Afterbereich. Die ärgste Beschuldigung erhebt Wagner gegenüber der Instrumentalmusik in der Behauptung, daß ihr jeder „moralische Wille“ fehle. Hat doch schon der naive Haydn von seinen Symphonien als von „moralischen Charakteren“ gesprochen. Man kann diese beiden Aussprüche nebeneinander stellen, so verschieden auch die Bedeutung des Wortes „moralisch“ sein möge, wie es von dem einen und dem andern gebraucht wird. Jede Symphonie erschien Haydn als eine moralische Persönlichkeit höherer Ordnung, als ein Cha-

rakter, der sich in seinen Gemütsregungen ausspricht, dessen Grundwesen sich offenbart in dem Reigen der Sätze, die eine Symphonie ausmachen, so wie der Sonnenstrahl durch das Prisma in den verschiedenen Farben erscheint. Die Symphonie ist die Spektralanalyse des Charakters, der Persönlichkeit, die sich uns da kundtut. Diese irrigen Auffassungen Wagners über den Charakter der reinen Musik hängen mit seiner falschen Behauptung zusammen, daß die Instrumentalmusik nur aus der Tanzmusik entstanden und eine Art „Gebärdensprache" sei. Auch in seinem Drama ist die Instrumentalmusik nicht nur die Begleitung der Gebärde des Darstellers, der äußeren Bewegung, sondern sie dient dem Ausdrucke tiefinnerlichster Vorgänge. Und dies letztere hebt Wagner selbst hervor.

Die „absolute" Musik, wie Wagner sie nennt (diese unschöne Bezeichnung wird häufig nachgesprochen), ist eine für sich bestehende Kunst, die sich auch selbständig, wenngleich unter mannigfachen Wechselbeziehungen mit anderen Künsten, besonders der Dicht- und Tanzkunst entwickelt hat. Hier liegt nicht nur ein ästhetischer, sondern ein krasser historischer Irrtum zugrunde. Diesen letzteren zu widerlegen, bedarf es nur einer richtigen Einsicht in die Geschichte unserer Kunst. Wagner sieht „als die Basis der Symphonie den harmonisierten Tanz" an. „In das lederne Riemenwerk des kontrapunktisch geschulten Tanzes drang der Atemhauch der natürlichen Volksweise. So dehnte es sich zum elastischen Fleisch menschlich schönen Kunstwerkes aus: zur Symphonie von Haydn, Mozart, Beethoven" („Kunstwerk der Zukunft"). Die Tonkunst verdankt nicht, wie Wagner behauptet, einzig ihre Formen dem Tanze und dem Liede (III, 234), sondern sie trägt in sich, ganz unabhängig von ihrer praktischen Verwertung zur Begleitung des Tanzes oder zur Hebung des Ausdruckes des Liedes im Gesange, ihre eigenen Forderungen nach Gestaltung, ohne Rücksicht auf ihre Dienststellung. Sie hat ihre Eigenbedingungen, ihre Eigengesetze, sie muß den Forderungen nach Bau und Ausführung unbekümmert um ihre Anlehnung an Außenstehendes entsprechen. Dies übersieht Wagner und mit ihm eine große Reihe von Schrift-

stellern, welche in der Musik nur den Ausdruck suchen und finden. Wagner allerdings, der spätere, der zur Jugend als Lehrer und Meister spricht, möchte sich sehr gerne eingehend mit der neuen Form der dramatischen Musik beschäftigen, „um wiederum als Musiker ein Kunstwerk zu bilden, das die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen soll" (X, 185).

Diese Auffassung Wagners von der Symphonie als einem idealisierten Tanze führt zu der letzten und äußersten Konsequenz, daß der Musiker erst im Drama ganz er sein könne (IV, 208). Beethoven aber wollte, um ganz er bleiben zu können, von der Oper nichts weiter wissen. Nach dem „Fidelio" schrieb er die Worte: „Und nun nichts mehr davon, sondern zu meiner Weise." Und dieser Ruf ergeht von allen jenen Musikern unserer Tage, die ihre Kunst unabhängig und selbständig weiterführen.

Wagner hat nicht allein von der Beethovenischen Instrumentalmusik aus den Eingang in sein Kunstwerk der Zukunft gesucht und gefunden. In einigen der letzten Abhandlungen „Über das Dichten und Komponieren", „Über das Operndichten und Komponieren im besonderen", „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" (1879) sagt er selbst, was wir bei tieferem Eindringen und genauerer Beobachtung seiner dramatischen Musik erkennen können: Nicht die reine, für sich bestehende symphonische Musik hat sein Werk allein gefördert, sondern auch die Programmusik, gegen welche er einerseits schwere Vorwürfe erhob und die er in ihren falschen Aspirationen so richtig erkannte, für die er andererseits ebenso treffende Worte der Anerkennung fand, indem er ihre Fähigkeit, die Ausdrucksmittel der Musik zu bereichern, würdigte. „Von Berlioz profitierte ich ungemein, sowohl wie man etwas machen, als was man unterlassen soll". Die Ausschweifungen des „genialischen Dämons" eines Berlioz sah Wagner „durch den ungleich kunstsinnigeren Genius Liszts in edler Weise zum Ausdruck unsäglicher seelischen und weltlichen Vorgänge gebändigt" (X, 180). „Die exzentrische Charakteristik" dieser Programmatiker, denen „eine dichterische Gestalt oder Gestaltung vorschwebte, die sie nicht deutlich

genug gleichsam vor das Auge stellen zu können glaubten," begleitete Wagner in der Ausführung seiner Dramen, wie er selbst sagt: „aus solchen Geburtswehen wurde die neue Form des musikalischen Dramas zutage gefördert" (X, 181). Das, was die Programmatiker der Instrumentalmusik des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Gebilden anstrebten und nicht konnten, das vermochte die musikalische Dramatik. Die dramatische Musik ist nicht berufen, sich einzig an die Stelle der reinen Tonkunst zu setzen; schon deshalb nicht, weil diese die Schönheit der Erscheinung mit der Wahrheit im Ausdrucke in vollendeterer Weise zu vereinen weiß als die dramatische Kunst. Für die Schönheit zeigt sich Wagner weniger empfänglich als für die Energie des Ausdrucks. So ist es auch begreiflich, daß ihm in den anderen Künsten die reine Schönheit nicht aufgegangen zu sein scheint. Das rein ästhetisch Schöne will Wagner außer acht lassen. Der Begriff der Schönheit ergibt sich ihm nur als aus dem „Scheine" der Dinge hervorgegangen, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willensfreien ästhetischen Anschauung versenken. „Diese Beruhigung bei dem reinen Gefallen am Scheine ist es auch, welche von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen als Förderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist" (IX, 71). Daß hinter dem Scheine der Dinge in der bildenden Kunst auch die tiefere Erfassung des Wesens zum Ausdrucke kommen kann, übersieht Wagner oder will es nicht anerkennen. Die höchste Macht des Ausdrucks schreibt er vorzüglich der Musik zu, welche die Schranken jeder anderen Kunst, namentlich aber der bildenden Kunst dadurch überschreite, daß ihre Wirkung einzig im Erhabenen liegt. So leitet Wagner das innerste Wesen der Tonkunst auf das Gebiet des Erhabenen über. Geradeso wie die Musik die anderen Künste überrage, so sei dies bei dem Drama der Fall, welches die Schranken der Dichtkunst überrage (IX, 105). Die geforderte Wirkung übe die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritte aus. Sie könne aber einzig und allein nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden (IX, 78). Demgemäß ist auch Wagner nicht für

die reine Schönheit der bildenden Kunst zugänglich, und er nennt sogar die griechischen Skulpturen „die Darstellung des schönen Menschen, die Mumie des Griechentums“ („Kunstwerk der Zukunft“). Von den bildenden Künsten läßt er der Landschaftsmalerei Gerechtigkeit widerfahren, jedoch nicht in dem Sinne, wie eine Landschaft vom Maler erfaßt wird, sondern in übertragenem Sinne als Sieg der Natur über die menschenentwürdigende Kultur. „Nur diese (die Landschaftsmalerei) und die moderne Naturwissenschaft — keine der anderen Wissenschaften bringt Trost und Rettung vor Wahnsinn und Unfähigkeit“ („Kunstwerk der Zukunft“). Die bildenden Künste könnten nach Wagners Meinung durch das Kunstwerk der Zukunft „erlöst“ werden — aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Die Landschaftsmalerei wird jedoch in diesem Kunstwerk zur Dekorationskunst. Auf das Bildliche in der Darstellung des Dramas hat Wagner besonderes Augenmerk gewendet. Er sieht seine Gestalten als echter Dramatiker vor sich. Sie bewegen sich vor ihm, er läßt sie zu sich sprechen und was sie ihm mitteilen, das kündet er in künstlerischer Ausgestaltung.

Wagner ist es einzig um die Vereinigung von Ausdrucksmitteln im Dienste des Dramas zu tun. Er sieht alles nur von diesem Standpunkt aus, welchen einzunehmen er als schaffender dramatischer Künstler wohl berechtigt ist; auf diesen können sich nicht diejenigen stellen, welchen die Aufgabe zufällt, das Wesen jeder Kunst für sich zu ergründen und den Ansprüchen anderer, gleichberechtigter Künstler gemäß auszuführen.

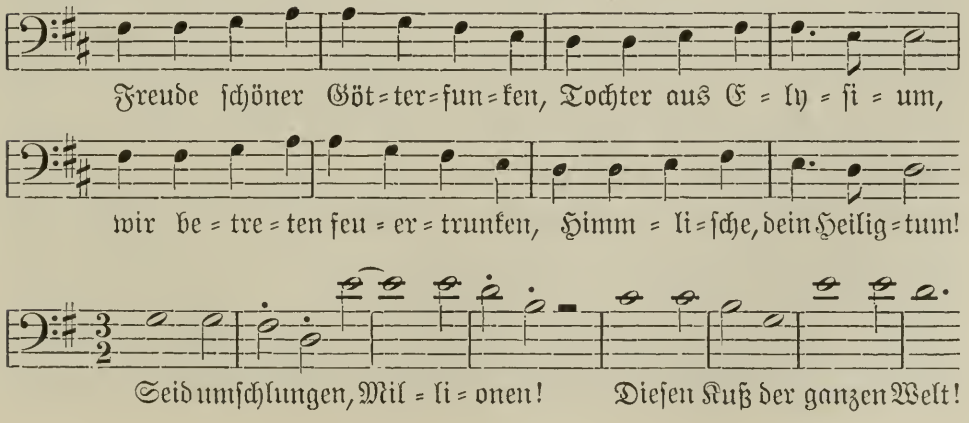
Indem sich Wagner seinem Eigengebiete zuwendet, erhalten seine Aufstellungen in erhöhtem Grade das höchst Persönliche, das seinem Kunstschaffen eigen ist. Die Einheit des Dramas, wie es ihm vorschwebt, um als „einige Form einem einigen Gehalte zu entsprechen“, will er in folgender Weise erreichen: „Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende, absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der Gedanke des Instrumentalmotivs her .... Die dem Auge sinn-

fällige, stets gegenwärtige Erscheinung und Bewegung des Verkünders der Versmelodie, des Darstellers, ist die dramatische Gebärde; sie wird dem Gehör verdeutlicht durch das Orchester, das seine ursprünglichste und notwendigste Wirksamkeit als harmonische Trägerin der Versmelodie selbst abschließt" (III, 190). Hier sind also die Elemente genannt, welche nicht nur dem Wagnerischen Kunstwerke, sondern auch der Oper in ihrer historischen Entwicklung zukommen: 1. Der Wortvers (die Sprache). 2. Die Wortversmelodie, das ist die in Gesang gekleidete sprachliche Mitteilung. 3. Die polyphone Melodie des Orchesters, welches eine mehrfache Mission zu erfüllen hat.

Die Sprache will Wagner an ihrer Wurzel fassen. Er will sich im sprachlichen Ausdrucke von aller Konvention befreien und greift auf die Sprachwurzeln. Diese hätten sich nach seiner Vermutung an die erste Äußerung der Menschen angeschlossen; an die Vokale wurden nach Wagner die Konsonanten angesetzt. Er findet, daß unsere Sprache, besonders die moderne Prosa, nicht imstande sei, Gefühle mitzuteilen; so sucht er Anfang und Ende der Wortsprache zu verknüpfen und meint, daß die Tonsprache hierzu berufen sei; denn diese sei Anfang und Ende der Wortsprache. Wagner ist es in Wirklichkeit darum zu tun, den orgiastischen Geist des musikalischen Klanges der Sprache zu erfassen und herauszuarbeiten, die sinnliche Klangfülle als treibendes Moment zu benützen. Je gefühlsreicher die Sprache, desto inniger kann sich die Musik mit ihr verbinden, mit ihr verschmelzen. Er hebt, wie alle die echten Dramatiker der Musik, die Akzente aus der Sprache hervor und löst die Verse auf, geradeso wie es einst die Madrigalkomponisten in den versi sciolti (sdruccioli) getan. Der vier- bis fünffüßige klingende Vers, den wir im „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" treffen, wird im „Ring des Nibelungen" des Endreimes entkleidet und an seine Stelle der Stabreim gesetzt, dessen sich die altdeutsche und nordische Dichtung bedient hatte, von Romantikern vor Wagner auch Fouqué („Sigurd"). Wagner bezeichnet in „Oper und Drama" die Alliteration als „einzig geeignet" für

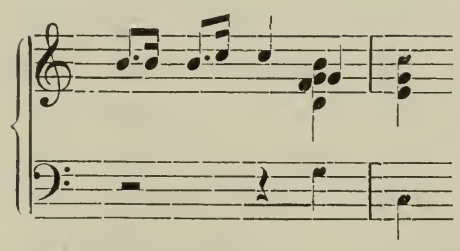
musikalische Arbeit. In „Tristan" und „Parsifal" wird eine Kombination von Alliteration, Assonanz und Reim angewendet, An- und Endreim in freier Verwendung. Den „Tristan" schreibt er wie den „Ring" in Kurzzeilen, mit mannigfachen Stabreimen versehen, die „Meistersinger" in gereimten Knittelversen.

Es ist, wie schon angedeutet, mehr oder weniger gleichgültig, welches Versmaß den Worten zugrunde liegt. Wagners Weise ist nur auf den Hebungen und Senkungen der Sprache, unabhängig vom Metrum aufgebaut. In diesem Sinne ist Wagners Bezeichnung der „Wortversmelodie", die der Mittelpunkt des Dramas sein soll, aufzufassen. Wagner verlangt (IV, 170, 138, 190), daß die Gesangsmelodie sinnig und sinnlich aus dem Wortvers hervorgehe. „Dem Sinne nach aus der nach Verständnis durch das Gefühl ringenden dichterischen Absicht; der sinnlichen Erscheinung nach aus dem Organe des Verstandes, der Wortsprache" (IV, 170). Die Verwirklichung des Empfindungsgehaltes eines Gedankens vollziehe die Versmelodie. Er stellt diese seine Versmelodie in Gegensatz zu der traditionellen Opernmelodie und benennt die letztere die „geschlossene" und die seinige die „freie" oder in der Gegenüberstellung der „patriarchalischen", der „absoluten" (die „ohrenschmeichelnde" von Weber und Rossini, die eigentlich eine instrumentale sei) gegen die dramatische. Als Beispiele gibt er aus Beethovens neunter Symphonie zwei Melodien, die erste als eine patriarchalische, die zweite als dramatische.



Wagner begeht da einen historischen Irrtum; denn schon in der ältesten Oper wurde der Tongang aus der Wortsatzfügung, die Melodie aus der Rede gebildet, wie es Wagner einzig für sein Kunstwerk der Zukunft in Anspruch nimmt. Es gab seit der Gründung der Oper Werke, in welchen die Tonweise „für sich als reine Melodie gar keine Aufmerksamkeit erregte, sondern dies nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde“ (IV, 325). Nur ist eben Wagner in dem Besitze reicherer Ausdrucksmittel. Diese entnahm er nicht etwa nur seiner „Sprachversmelodie“, der gesteigerten Deklamation, die er, wie in neuerer Zeit behauptet wurde, an Stelle des ariosen Stiles gesetzt habe, sondern indem er in glücklichster Weise diese gesteigerte Deklamation mit melodischer Führung zu vereinen wußte. Die mächtigsten, erhabensten Stellen seiner folgenden Musikdramen verdanken einzig ihre Wirkung der in ihnen enthaltenen — sagen wir es kurz — Melodie; abgesehen davon, daß er auch hier Lieder und Weisen in „geschlossener“, „absoluter“, „patriarchalischer“ Art einführte. Wir werden bei den einzelnen Opern darauf hinweisen. Diese seine theoretische Aufstellung hat Wagner den unsinnigen Vorwurf der Melodielosigkeit eingetragen, und die von ihm in gutem Glauben an die notwendig zu berücksichtigende Symmetrie im Kunstwerke gebrauchte Bezeichnung der „unendlichen Melodie“ (VII, 130) wurde in gehässiger Weise verzerrt; aus seinen Kunstwerken selbst wäre es nicht möglich gewesen, den Vorwurf der Asymmetrie zu erheben. Allerdings ist Wagner nicht Melodiker im Sinne der unmittelbar ihm vorangehenden Opernschule; aber die Melodie an und für sich steht auch in seinem Kunstwerke immer noch im Vordergrunde, nur daß sie sich eben, sobald sie in der Gesangsstimme auftritt, mit dem Texte noch mehr, noch inniger verbindet, als dies bei manchen seiner Vorgänger der Fall war, besonders bei jenen Opern, welche der Vorherrschaft der Melodie huldigten. Es ist hier also wieder kein genereller, sondern nur ein gradueller Unterschied zwischen dem Kunstwerk der Zukunft und der früheren Oper zu konstatieren. Entwick-

lungsgeschichtlich bewegt sich Wagners Musikdrama in aufsteigender Richtung des Emotionalismus. Im einzelnen kann man in den nachfolgenden Kunstwerken Wagners zwischen solchen Stellen unterscheiden, welche von der Gesangsstimme in spezifischem Sinne deklamatorisch ausgeführt sind, ein Mittelding zwischen dem alten parlante (was nicht gleichbedeutend ist mit dem Recitativo secco) und dem akkompagnierten Rezitativ. Da tritt das musikalische Moment verhältnismäßig mehr zurück als im Recitativo accompagnato. Dagegen sind die Sprachakzente schärfer gehoben. Diese musikalische Rhetorik bedient sich bald kleinerer Intervalle, bald springen die Intervalle freier herum oder sie erheben sich zu einem höheren Pathos und gewinnen einen erregteren Charakter. Eine fein schattierte Reihe von abwechslungsreichen Übergängen steigt von dieser Art zu den eigentlich arioſen Stellen auf. An solche schließen sich dann die mehr oder weniger geschlossenen Formen, denen man auch trotz alles theoretischen Widerspruches (in Wagners Schriften) in den letzten Opern begegnet. Gleichwohl kann man Wagner recht geben, wenn er behauptet, daß „in meiner Oper kein Unterschied zwischen sogenannten deklamierten und gesungenen Phrasen besteht, sondern meine Deklamation zugleich Gesang und mein Gesang Deklamation ist“ (V, 128), denn auch in den „gesungenen Phrasen“, das ist in den melodisch geführten Stellen, ist die Deklamation auf das peinlichste beobachtet, während die „deklamierten Phrasen“ nie in die Schablone eines gewöhnlichen Rezitativs mit der altüblichen Schlußkadenz und dem bekannten „Schrumschrum“ fallen.



Für Wagner waren eben nicht nur die arioſen Stellen, sondern auch die rezitativisch gehaltenen ein „Feld für freiere Bewegung des musikalischen Ausdruckes“ (III, 314), wie er dies wohl im Anschluß an die von G. W. Fink („Wesen und Geschichte der Oper“ 1838) ausgesprochenen Ansichten in der älteren Oper dem Rezitativ zuerkennt. Er irrt, wenn er behauptet, daß dieses Opern-

rezitativ aus der kirchlichen Psalmodie oder der Rezitation biblischer Stellen hervorgegangen sei (III, 236), eine Ansicht, die nach dem Vorgange des Barons Fr. Melchior Grimm von Rousseau als Vorwurf gegen den Opernstil Lullys erhoben worden war. Dieses Opernrezitativ ist ein Kind der Renaissance, also seiner Entstehung nach um tausend Jahre später als das kirchliche Rezitativ.

Alles, was sich im Kunstwerke der Zukunft melodisch kundgeben soll, sowohl die Versmelodie des Darstellers, als die polyphone Orchestermelodie, faßt Wagner unter der Bezeichnung „dramatische Melodie" zusammen. Dieser Begriff „Melodie" ist dann in dem Sinne aufzufassen, wie Wagner dieses Wort etwa bei Beethovens letzten Quartetten versteht. Es ist das Melos, welches sich durch alle Stimmen hindurchzieht, dessen Teile bald von dieser, bald von jener Stimme aufgenommen werden; in diesem Melos, das im Ausdrucke vertieft, in der Mitteilung vervielfältigt ist, werden stellenweise mehrere melodische Phrasen einander gegenübergestellt, die zusammengefaßt die fortschreitende Melodie des Kunstwerkes ausmachen. Als Ganzes betrachtet, ist der Tonkörper des Wagnerischen Dramas im wesentlichen Orchestermusik mit eingelegter oder darübergelegter, erklärender Singstimme — also streng genommen ein auf den Kopf gestelltes Verhältnis.

Wagner stellt diese seine dramatische Melodie in Gegensatz zu der rhythmischen Volksmelodie, die nach absoluten musikalischen Gesetzen gebildet ist, während seine Melodie als Ausdruck der Empfindungen und Handlungen dramatischer Persönlichkeiten, sei es, daß sie durch die menschliche Stimme, sei es, daß sie durch das Orchester vorgetragen werden, nicht den melodischen Ausdruck an sich bezweckt, sondern eben nur zur Mitteilung der auszudrückenden Empfindung und zur Begleitung der Gebärden der Persönlichkeiten dient. Diese Mitteilung soll die Teilnahme des Hörers erregen (IV, 325); aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede läßt sie Wagner entstehen. Aufsteigend vom „Fliegenden Holländer" hat Wagner diese Tendenz, dieses Prinzip verfolgt. Wir haben gehört, daß ihn in „Tannhäuser" und „Lohengrin" nur noch die im Sprachvers aus-

gedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck bestimmt habe (IV, 326). Die Behandlung des Sprachverses in diesen Opern sei aber nicht entsprechend gewesen. „Ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandteil aus dem Sprachvers gab ich ihr (der herkömmlichen Melodie) nun anstatt des falschen rhythmischen Gewandes dagegen eine harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte" (IV, 326). „Nur Eines blieb in dieser künstlerisch formellen Richtung mir noch zu tun übrig, nämlich eine neu zu gewinnende rhythmische Bewegung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, aus der Sprache selbst" (IV, 328).

Über das Verhältnis der dichterischen und musikalischen Form gibt Wagner verschiedene Aufklärungen, stellt Behauptungen auf, die manchmal miteinander in Widerspruch stehen und sich mit den künstlerischen Ausführungen in seinen nachfolgenden Werken nicht immer decken. Während er hervorhebt, daß es „auf die musikalische Form so sehr ankommt" (VII, 117), sagt er in derselben Abhandlung („Zukunftsmusik"), daß einzig ausschlaggebend die poetische Form sei und im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet sei. Er sieht in dem Verhältnis der Instrumentalmelodie zum Gesang die Ergänzung der Gebärde zum Gesang. In Wirklichkeit erhebt sie sich weit über diese ihr zugewiesene Aufgabe, und der Künstler stellt sich hoch über den spekulierenden Theoretiker. Der Musiker arbeitet gelegentlich vor dem Dichter in Wagner, wovon die Musik des Karfreitagszaubers ein drastischer Beleg auch für sein letztes Werk ist. Also auch nach der Aufstellung seiner Theorien findet man solchen Vorgang. Er erzählt davon bei verschiedenen Gelegenheiten. Am 21. Mai 1857 schreibt er: „Das erste, was ich fand, war eine Melodie, die ich erst gar nicht unterzubringen wußte, bis auf einmal dazu die Worte mir aus der letzten Szene des ‚Siegfried' kamen". Die „Meistersinger" enthalten eine ganze Reihe

von antizipativ konstruierten Melodien. Daß dies bei den Walther-Liedern der Fall ist, teilt Wagner selbst mit: „Zu den Walther-Liedern fehlt Ihnen", schreibt er am 12. März 1862 seiner Freundin Mathilde Wesendonk, „die Melodie; die ist hier allerdings die unumgängliche Hauptsache; ich hab' die Verse nach der Melodie im Kopfe gemacht; die können Sie sich nun allerdings nicht denken. . . . Das Volk hört dann von der ganzen Sache nur die Melodie; mein Geheimnis errät, wer kann" (M. W. 301).

XIII.

Vergleicht man Wagners theoretische Aufstellungen mit den Werken, so findet man wohl nicht direkte Widersprüche, jedoch ein viel reicheres, mannigfaltigeres Verfahren, das sich über die Axiome erhebt. Neben- und Aneinanderreihung deklamierter und arioser Stellen und geschlossener Formen sind auch in seinen späteren Werken festzustellen. Wagner legt später das Hauptgewicht seiner Neuerungen in die durchgängige Ausführung des dramatischen Dialogs in seinen Opern (IX, 308). „In betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernwesen gebracht sein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entschiedenheit ausgebildeten Vorteiles bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes willen meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden". Dies ergab sich für Wagner eben daraus, daß es seine Absicht war, „das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion selbst zu fesseln und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genötigt ist, im Gegenteil aller musikalische Schmuck ihm zunächst ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint" (VII, 136). Wagner läßt durchblicken, daß, obzwar die große französische Oper ebenfalls ganz durchkomponiert war und es eigentlich nahe gelegen wäre, an diese anzuknüpfen, doch seine Art der Ausführung sich mehr an das deutsche Singspiel anschließe und daß in derselben

der gesprochene Dialog nur musikalisch verarbeitet zu werden brauchte, um zum Eigengebilde des deutschen musikalischen Dramas vorzudringen.

Wagner meint nun, er hätte den Monolog fast gänzlich aufgehoben (IX, 277). Es ist aber in jeder seiner nachfolgenden Opern dem Monolog ein weiter Spielraum gelassen. Der dritte Akt „Tristan" ist fast nur ein Selbstgespräch Tristans, gerade so wie Isoldens Liebestod. Im ersten Akte kommen sowohl in der Szene Isolde und Brangäne, als in der Szene Isolde und Tristan Stellen vor, die ebenfalls wie Selbstgespräche erscheinen. In den „Meistersingern" sind nebst dem großen, herrlichen Monolog Sachsens „Wahn, Wahn . . ." und Pogners Anrede geschlossene Weisen, welche im Sinne der älteren Oper wenn nicht als Arie, so doch als Sologesänge im eigentlichen Sinne des Wortes aufgefaßt werden können. Auch im „Ring" kommen solche Mitteilungen vor, die vollständig den Charakter von Sologesängen haben; so im „Rheingold" die schönste Stelle, Loges Erzählung; in der „Walküre" Wotans Erzählung, ein Selbstgespräch; im „Siegfried" der lange Monolog Siegfrieds mit den lyrisch geschlossenen Stellen von der Mutterliebe, dem Waldesweben usw., abgesehen von den Schmiedeliedern Siegfrieds im ersten Akte; in der „Götterdämmerung" unter anderen Hagens Wacht („Hier sitz' ich . . . .").

Stilistisch sind diese Sologesänge, diese Monologe von den durchgängig dialogisch behandelten Stellen seiner Oper nicht verschieden. Auch in ihnen finden wir die mannigfache Abstufung der vokalen Behandlung, wie wir sie gekennzeichnet haben. Monologen wie Dialogen eignet jene „naive Präzision", welche nach Wagner das wahre Leben des Dramas ausmacht (IX, 309). Diese naive Präzision wird bei der Ausführung nur durch die Mitteilung mittelst der Instrumente und der Gebärde erreicht. Hingegen läßt die Aussprache des Textes jene Deutlichkeit vermissen, welche Wagner für die ganze dramatische Darstellung verlangt. Hier sind dem musikalischen Drama Wagners Grenzen

gesetzt, welche auch seine Kunst nicht zu überschreiten vermochte. Das höchste Problem der Oper liegt nach Wagner in der „zu erzielenden Übereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz; wird diese nirgends nur eigentlich klar, so ist das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunstmittel wegen, ein sinnloses Chaos der allerverwirrendsten Art: denn eben daran, daß auch die Musik als solche in der Oper nicht rein wirken kann, sobald die Aktion des Dramas ganz unklar bleibt, erweist es sich, daß die einzige künstlerische Wirksamkeit dieses Kunstgenres nur in der Übereinstimmung beider zu sichern sei; und diese Übereinstimmung ist daher als der Stil der Oper festzustellen" (VII, 281).

Wagner vermochte wohl die Deutlichkeit in der dramatischen Gebärde, in der musikalischen Begleitung derselben mit einer Vollkommenheit zu erreichen, wie dies nie vorher in der Geschichte der Oper zu beobachten ist. Allein das, was er gerade von der größtmöglichen Deutlichkeit der sprachlichen Mitteilung verlangt — das war ihm nicht überall zu erreichen möglich, das war ihm versagt; und verhältnismäßig am öftesten in derjenigen Oper, welche er als seinen Prinzipien am meisten entsprechend erkennt, in „Tristan und Isolde". Kann es jemanden geben, welcher die Oper von der Bühne aus dargestellt dem Textinhalte nach richtig versteht, wenn er die Dichtung vorher nicht auf das sorgfältigste gelesen, ja auswendig gelernt hat? Einzelne Stellen sind geradezu so behandelt, daß sie überhaupt nicht verstanden werden können, selbst bei der allervollkommensten Aussprache des Darstellers oder der Darstellerin. Die Sprache ist hier in ihre Vokale förmlich aufgelöst, wie etwa im Tagelied Brangänens, ferner in den Stellen höchsten Affektes; im Delirium Tristans ist die musikalische Begleitung eine so komplizierte, oder wie man sich besser ausdrückt, die Instrumentierung eine so starke, daß der idealste Sänger den Anforderungen nach Deutlichkeit hier nicht nachkommen kann. Die Konsonanzen verschwimmen in der Masse der orchestralen Klangfarben. Wenn Wagner darüber klagt, „wie wenig die Zuhörer von Opernaufführungen die Vorgänge der ihnen zugrunde liegen-

den Handlung sich zur Kenntnis gebracht hatten", so wäre seiner Oper gegenüber die Beschwerde zu erheben, daß von der Bühne hinweg, so klar und deutlich die dramatische Aktion zu fassen ist, die Worte nicht in der gleichen Weise vom Zuhörer aufgefaßt werden können.

Wagner hat das Seinige dazu beigetragen, den Unfug zu beheben, daß den Vorgängen auf der Opernbühne nicht die volle Aufmerksamkeit der Zuschauer gespendet werde; er ist mit Erfolg der Gleichgültigkeit gegenüber dem dramatischen Hergang in den Opern entgegengetreten, allein die Textverständlichkeit hat er nicht zu heben vermocht. Dies ist ein Grundfehler seines musikalischen Dramas. Freilich wird man vielleicht nicht mit Unrecht einwenden können, daß auch im rezitierten Drama die Worte, die vom Schauspieler gesprochen werden, stellenweise nicht verstanden werden. Hier ist es dann nicht der Fehler, der im Kunstwerk liegt, sondern in der nicht genügenden Eignung des Sprechers oder — was noch viel häufiger ist — in der Zerstreutheit des Zuhörers, welcher bei den erhabensten Werken des Schauspieles mehr auf den Hergang achtet, als auf den tiefen Sinn der Worte des Dichters. Insofern ist es ratsam, das Drama vorerst gründlich durchzustudieren. Können doch überhaupt tiefe Zusammenhänge, komplizierte Gedankenreihen erst bei intensiverem Eingehen, wie sie die Lektüre ermöglicht, erfaßt werden. Solch eine Vorbereitung ist bei jedem echten Kunstwerke ratsam. Beim musikalischen Drama wird dann das eigentliche Verständnis durch das musikalische Gefühlsverständnis, welches sich der verstandesmäßigen Auffassung assoziiert, erschlossen. Erst durch diese tondichterische Apperzeption wird der Blick in die seelischen Tiefen der Handelnden und der Handlung ermöglicht. Bei kunstbegeisterten Zuhörern, besonders bei jungen Leuten, beobachtet man nicht selten, daß sie zur Aufführung die Dichtung mitbringen und darin eifrig mitlesen. Beim Anhören des Wagnerischen Kunstwerkes ist dies infolge der Verfinsterung des Zuschauerraumes dem Zuschauer nicht vergönnt. Es soll das Kunstwerk mit Blick und Ohr erschaut werden, und

das Wort tritt infolge seiner Verdeckung durch den Orchesterklang mehr in den Hintergrund. Die Verdeckung des Orchesters selbst bietet da nicht gründliche, genügende Abhilfe. Dasjenige Werk Wagners, in welchem die Ökonomie in der musikalischen Sprachbehandlung und der Instrumentalbegleitung am weisesten und fürsorglichsten behandelt ist und daher die Verdeutlichung des Textes relativ am ehesten ermöglicht wird, ist „Parsifal". Auch da ist nicht jene sprachliche Deutlichkeit erreicht, wie in den Opernerzeugnissen der romanischen Völker, besonders der opera buffa der Italiener und der opéra comique der Franzosen; im deutschen Singspiel ist gleichfalls eine größere Deutlichkeit erzielt, wie etwa bei Wagners Zeitgenossen Albert Lortzing. Allerdings wird diese Deutlichkeit nicht unwesentlich durch den Umstand erleichtert, daß die Gestalten und ihre Aussprüche dem Alltäglichen entnommen und also leicht verständlich sind. Auch dort, wo die Melodie dieser älteren Oper nicht ein „variiertes Volkslied oder eine Tanzmelodie, eine Instrumentalweise" war, wie dies Wagner als der älteren Oper durchgehends zukommend hinstellt (ein krasser historischer Irrtum), dort, wo die Opernmelodie nur aus der Sprache hervorgegangen war, wie vielfach in den ältesten Opern; dann in der Oper Lullys, in den begleiteten Rezitativs der Italiener und der Deutschen, etwa Reinhard Keisers, in dem aus dem pathetischen Vortrag der Rede gewonnenen Rezitativ Glucks — überall da war die Sprache deutlich erkennbar. Auch in Mozarts Oper und in seinem deutschen Singspiele versteht man jedes Wort.

Gegenüber den romanischen Völkern tritt Wagner selbst den Rückzug an. Die Art, wie er die Auswüchse der deutschen Opernkomponisten und die oftmalige Nichtberücksichtigung des Akzentes der Sprache geißelt, bleibt für immerdar beherzigenswert für junge Komponisten. Dieses findet man jedoch nicht in „Oper und Drama", sondern in jenen Abhandlungen, in denen der weise Tondichter als Berater der Jugend seine Erfahrungen ausspricht, als es ihm weniger um Prinzipien und Axiome als um praktische Ratschläge für die jüngeren Künstler zu tun war: in den Ab-

handlungen „Über das Dichten und Komponieren“ und „Über das Operndichten und Komponieren im besonderen“.

In späteren Jahren wollte Wagner die verschiedenen Unzukömmlichkeiten bei der Ausführung der Gesangspartien abstellen. Er tat dies durch Belehrungen und Verwarnungen der Sänger und wollte es durch die Gründung einer Stilbildungsschule erreichen. Für die richtige Ausführung des andern Teiles seines musikalischen Apparates im Dienste des Dramas waren bessere Garantien geboten durch das Studium der Beethovenischen Symphonien, wie er sie dort und da leitete. Denn diese bildeten den Ausgangspunkt seiner Orchesterbehandlung. Die Einstudierung der Werke der Programmatiker, wie Liszt und Berlioz, boten gleichfalls die Gelegenheit zur Vorbereitung für richtige, klangliche, koloristische Erfassung der Wagnerischen Werke.

Die Vergleiche, welche Wagner bezüglich des Verhältnisses der Musik zur Dichtkunst im Drama anstellt, sind teilweise glücklich, teilweise unglücklich gewählt. Ersteres dann, wenn man die Musik als im Dienste des Dramas stehend betrachtet; unglücklich, wenn man die Musik als Eigenkunst auffaßt. Über die Berechtigung dieser letzteren Auffassung dürfte trotz der Einsprache Wagners kein Zweifel bestehen.

Wagner bezeichnet den musikalischen Organismus als den weiblichen, den dichterischen als den männlichen. Eine verklärende Ausführung fand dieser Gedanke in Fr. Nietzsches Schrift: „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. Wagner sieht sein Drama als aus dem Geiste der Musik geboren an. Alles was in seinem Drama vorgeht, kann erst im Tongewebe zum richtigen Eindrucke gebracht werden. Wenn er in der Folge seine Dramen als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ bezeichnet (IX, 306), so sind als Eigentaten der Musik hingegen nicht Musikdramen, sondern Symphonien, Orchester- und Kammermusikwerke anzusehen.

Ein anderer Vergleich, den Wagner in bezug auf die Verwendung des Orchesters im Musikdrama anstellt, engt die Wirk-

samkeit desselben gegenüber der Wirklichkeit, wie sie Wagner in seiner Oper vollzogen hat, allzusehr ein. Wagner vergleicht die Mission des Orchesters im Musikdrama mit derjenigen des Chores im antiken Drama. Schon Lessing hat in der „Hamburger Dramaturgie“ (26. Stück) den Vergleich zwischen dem modernen Orchester und dem antiken Chor gezogen. „Da das Orchester bei unseren Schauspielern gewissermaßen die Stelle des alten Chores vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor, zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte“. Hier ist vom Orchesterspiele vor, zwischen und nach dem Stücke die Rede und in der Tat ist der Vergleich vollkommen passend. Sehen wir nun, ob die Beteiligung des Orchesters sich auch im übrigen auf die Beteiligung des Chores im antiken Drama beschränkt. Der Chor übernimmt im antiken Drama die Vermittlung zwischen Szene und Zuhörerschaft, wie er auch räumlich zwischen Bühne und Auditorium angebracht war. Der Chor spricht seine Anteilnahme an wichtigen Geschehnissen, an den Freuden und Leiden der Personen des Stückes aus; er stellt Betrachtungen an. Eine Mission dieser Art hat — um ein Beispiel anzuführen — das Orchester beim sogenannten Trauermarsch in der „Götterdämmerung“. Hier drückt sich einerseits das Mitgefühl an dem Tode des hehren Helden aus; andererseits wird die Vorstellung von Siegfrieds Wesen und Taten in einem musikalischen Seelenbilde vorgeführt. Das ist kein Trauermarsch im gewöhnlichen Sinne, kein bloßes Klagelied der Leidtragenden, sondern ein künstlerischer Mittler in der Erfassung des antiken Dramas. Noch weit darüber hinaus geht die Beteiligung des Orchesters im Wagnerischen Drama. Es verdeutlicht da die äußeren und die inneren Vorgänge der Szene und der Personen, es teilt uns seelische Geheimnisse mit und macht den Zuhörer zum Teilnehmer der intimsten Vorgänge der handelnden Personen, wie Wagner selbst sagt: „An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör wie an das Auge nimmt das Orchester einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin

tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst" (IV, 190). Das Orchester bereitet vor, umflutet die Handlung, verstärkt die Details, ruft Vergangenes ins Gedächtnis, ist überhaupt das künstlerische Gewissen der ganzen Handlung oder wie Wilhelm Kienzl sich treffend ausdrückt: „Das Symphonische wird zur seelischen Projektion der Handlung".

Aus der Partitur erschließt sich vielfach erst das Verständnis für die richtige Auffassung des Dramas und auch für die dramaturgische Behandlung der Aufführung. Wagner bezeichnet das Orchester kurzweg „als den verwirklichten Gedanken der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit" (IV, 165). Es unterscheide sich von der Vokaltonmasse nicht nur im Ausdrucksvermögen, sondern auch durch die Klangfarbe. Die einzelnen Instrumente haben einen konsonanten Charakter. Es besitze (IV, 173) ein Sprachvermögen, ein Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen, welche dem Verstande auszusprechen nicht möglich sei. Im Verein mit der Gebärde tue das Orchester das Unaussprechliche kund. Das, was die Worttonmelodie nicht mitteilen könne, übernehme das Orchester zur Ergänzung (IV, 175). Wie der Wortvers zur Gesangsmelodie, so verhalte sich die Tanzgebärde zur Orchestermelodie. Beide zusammen bilden ein Ganzes. Die Sprache des Orchesters wende sich durch innige Anlehnung an die Versmelodie, wie zuvor an die Gebärde, zur Mitteilung selbst des Gedankens an das Gefühl und steigere die Empfindung, die sich in der Versmelodie nicht aussprechen könne und wolle (IV, 181). Das Orchester habe noch eine Fähigkeit vom doppelten Nahrungsquell erstens der Gebärde, zweitens der Versmelodie. Da, wo die Gebärde ruhe und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweige, wo bisher noch unausgesprochene Stimmungen die Handlung erzeugen und vorbereiten, können diese vom Orchester in ahnender Weise ausgesprochen werden (IV, 186).

Was Wagner (III, 284) über die Verwendung des Orchesters in der älteren Oper sagt, bedarf gar sehr der Richtigstellung. Er

meint, daß das Orchester früher nie etwas anderes als der harmonische und rhythmische Träger der Opernmelodie gewesen sei. Es gibt eine große Reihe von Opernwerken der älteren Zeit, in welchen das Orchester die gleiche Mission erfüllt hat, wie im Wagnerischen Werke; ich weise da von Italienern nur auf Monteverdi, von Franzosen auf Destouches, wie Hermann Kretzschmar uns jüngst im Peters-Jahrbuch belehrte; nur daß es eben nicht prinzipiell und systematisch in dieser Weise durchgeführt worden wäre. Von Mozarts „Figaro" gibt es Wagner in späteren Jahren selbst zu; das, was Wagner über die Verwendung des Orchesters im „Figaro" sagt (X, 154), ließe sich noch auf manch andere Oper übertragen: „Der Dialog wird hier ganz Musik und die Musik selbst dialogisiert, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin und vielleicht noch bis heute keine Ahnung hatte".

Die orchestralen Errungenschaften Wagners gegenüber der vorangegangenen Oper lassen sich einheitlich zusammenfassen, wenn man die Durcharbeitung und Ausführung der Motive, der Themen im Musikdrama Wagners erörtert und kritisch beleuchtet. Das Wort „Motiv" wird nach unserem Sprachgebrauch auch von Wagner in einem Doppelsinne angewendet. Man spricht von Motiven einer Handlung und von musikalischen Motiven. Jede Handlung rechtfertige sich aus ihren Motiven. Während im gewöhnlichen Leben eine Reihe von Motiven den Antrieb zum Handeln bilde oder bilden könne, werden im Kunstwerke (sollte wohl heißen: im Musikdrama) diese Antriebe kondensiert oder — wie Wagner sagt — in ein Hauptmotiv, ein Handlungsmotiv verdichtet. „Die Verstärkung eines Motives kann nicht in einer bloßen Hinzufügung kleinerer Motive zu ihm bestehen, sondern in dem vollkommenen Aufgehen vieler Motive in dieses eine" (IV, 89). Die Wortsprache, welche sich nach Wagner an den Verstand wendet, reiche nicht bis dahin, die kleineren Motive zu verzehren und in einen Akt zusammenzuziehen. „Wo das entscheidende und bis zur entscheidenden Kraft

gestärkte Motiv in dem Ausdrucke eines notwendigen, gebieterischen Gefühles selbst sich kundgeben lassen will, da kann die schildernde, deutende Wortsprache nicht mehr wirken, außer wenn sie so gesteigert wird wie das Motiv, und dies vermag nur die Tonsprache" (IV, 90). So übernimmt diese die Mitteilung der inneren Triebe an das Gefühl, und das vollzieht sich in der symphonischen Polyphonie, welche die Versmelodie begleitet. Wagner projiziert nun diese motivische Durcharbeitung auf das szenische Bild und ist der Ansicht, daß nur durch dieses allein und durch die Vorgänge auf der Szene diese motivische Durchführung erkennbar sei. „Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward" (IV, 185). Sonst bleibe das Motiv unbestimmt und so oft es wiederkehrt, vermögen wir es nicht aus einer von uns empfundenen Notwendigkeit seiner Erscheinung zu rechtfertigen.

Die Musik enthüllt uns vielfach Geheimnisse, innere Vorgänge, die uns nicht auf der Bühne mitgeteilt werden können, für die es keine plastische Darstellung oder — wie Wagner sagen würde — Gebärdensprache gibt. Auch in den Worten finden wir sie nicht enthalten. Es ist jenes Mysterium der Tonkunst, welches sich nicht nur in der orchestralen Mitteilung des Musikdramas offenbart, sondern in erhöhter, in verklärter Weise in dem reinen symphonischen Kunstwerke. Dieses bedarf nicht einer Unterlegung von Wortdeutung oder einer Kommentierung durch das Bild. Die Musik bedarf nicht — wie dies Wagner behauptet — der „Erlösung durch das Drama". Sie vollzieht auch nicht ihre größten Taten im Dienste des Dramas und ihre Eigentaten können auf die Beihilfe von Außenstehendem verzichten.

In seiner Abhandlung über die Ouvertüre weist Wagner auf Glucks Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" als ein Muster be-

züglich der Aufstellung der Themen, „wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermögliche, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen". Wagner selbst hält sich an dieses Vorbild, indem er seine Motive möglichst einfach gestaltet. Eine ganze Reihe derselben ist nur auf die Naturtöne der Blechblasinstrumente aufgebaut, und erst im weiteren Verlauf der Handlung werden diese Urmotive durch rhythmische und harmonische Variierung und Zusammenstellung komplizierter.

Wie Wagner diese seine motivische Arbeit vorzunehmen die Absicht hatte, bespricht er nicht in diesen theoretischen Werken. Es wird unsere Aufgabe sein, diese Arbeit zu beleuchten; denn Wagner erwartet es von anderen, denen es zukommen dürfte, die erste Bildung der Motive, ihre Verwendung und Umbildung kunstkritisch auseinanderzusetzen und ferner die motivische Arbeit im Drama von der thematischen in der Symphonie in gehöriger Weise zu unterscheiden (X, 191). Er meinte darunter nicht jene Leitmotiverei, wie sie von einzelnen Exegeten betrieben wurde. Das Wort „Leitmotiv" stammt überhaupt nicht von ihm, sondern von einem seiner Adepten. Wagner äußert sich über die Leitfäden (1877) dahin, „daß diese Art der Erklärung für einen Musiker nicht gerade zufriedenstellend sein könne. Wenn Dilettanten so in das Studium des Pianoforte-Arrangements ein wenig eingeführt werden, könne er nichts dagegen einwenden. Es dürfte gleichwohl der Mühe wert sein, auf die komplexen Kombinationen der Themen das Augenmerk zu wenden, zu sehen, wie die Musik auf das Drama angewendet werde . . ." Die Exegeten sind mit wenigen, desto rühmlicheren Ausnahmen bei dem kindischen Behagen der Auffindung dieses und jenes Motivs an dieser oder jener Stelle, und bei der Benennung einzelner Motive (die oft ganz überflüssig und obendrein unangebracht und irreführend ist) stehen geblieben. Vor Bäu nen sahen sie den Wald nicht. Das, worauf es ankommt, das Verhältnis der thematischen Arbeit zum dichterischen Gehalte, des orchestralen Teiles zum vokalen, zu den Szenen, Szenenabschnitten,

die Gegenüberstellung der Szenen zu Akten und die Zusammenfassung des Ganzen als einheitliches musikalisches Drama — dazu konnte es bei diesen Versuchen noch nicht kommen. Wir werden also zweierlei in dieser Beziehung zu erfüllen haben: vorerst das Auftauchen, Entwickeln, die Verbindung, Trennung, Verschmelzung, das Wachsen, Abnehmen, das Sichbekämpfen, Sichumschlingen der Motive zu untersuchen (diese Bezeichnungen sind der Besprechung Wagners von der Leistung des Sängers Schnorr von Carolsfeld im „Tristan", VIII, 186, entnommen) und zweitens aus der Zusammenfassung dieser Untersuchung zur Einsicht über die formale Ausgestaltung des musikalischen Dramas Wagners vorzudringen. Wagner selbst hat sich in seinen theoretischen Abhandlungen nicht darüber ausgesprochen — hatte er doch vom Jahre 1852 an vorgezogen, das Kunstwerk auszubauen und während der Abfassung der Schriften, die wir jetzt besprechen, konnte er über die Ausgestaltung noch nichts Definitives sagen. Die Anwendung der Mittel zeigt in jedem Kunstwerke eine neue Seite.

In engstem Zusammenhange mit der Polyphonie, wie sie Wagner in seinem Orchester verwendet, behandelt er die Frage von Ensemble und Chor. „Bei der Gedrängtheit und Verstärkung der Motive, wie der Handlungen, können nur Teilnehmer an der Handlung gedacht werden, die aus ihrer notwendigen individuellen Kundgebung einen jederzeit entscheidenden Einfluß auf dieselben äußern, — also nur Persönlichkeiten, die wiederum zur musikalischen Kundgebung ihrer Individualität einer mehrstimmigen symphonischen Unterstützung, das ist Verdeutlichung ihrer Melodie, bedürfen, keineswegs aber — außer in nur selten erscheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchsten Verständnisse notwendigen Fällen — zur bloß harmonischen Rechtfertigung der Melodie einer anderen Person dienen können" (IV, 162). Wagner will also den eigentlichen Ensemblesatz von seiner Oper nunmehr ausschließen. Dies hielt er auch im „Ring" und „Tristan" im allgemeinen ein, konnte aber nicht umhin, in der großen Szene des zweiten Aktes Tristan und Isolde einen eigentlichen Zwiegesang zuzuteilen, wie auch in

der letzten Szene des „Siegfried“. Das Ensemble der Rheintöchter und der Nornen im „Ring“ ist als Symbol ihrer Zusammengehörigkeit aufgefaßt, gerade so wie der Racheschwur von Brünnhilde, Gunther und Hagen in der „Götterdämmerung“. Vom Chor wird in diesen beiden Werken en passant Gebrauch gemacht, die Matrosen stimmen im „Tristan“ nur vorübergehend ein, die Mannen in der „Götterdämmerung“ in gleicher Art, etwas weiter ausgeführt. In den nachfolgenden Werken: „Meistersinger“ und „Parsifal“ hat Wagner sowohl vom Ensemble als vom Chor wieder ausgiebigeren Gebrauch gemacht.

Wagner ist bei der theoretischen Zurückweisung der Ensemblesätze von dem Vorbild des Shakespeareschen Dramas beeinflußt. Er findet, daß Shakespeares Tragödie gerade deshalb unbedingt über der griechischen stehe, weil sie für die künstlerische Technik die Notwendigkeit des Chores vollkommen überwunden habe. „In der Blüte des lyrischen Ergusses, bei vollkommen bedingtem Anteile aller handelnden Personen und ihrer Umgebung an einem gemeinschaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet sich einzig dem Tondichter die polyphonische Vokalmasse dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann . . .“ (IV, 164). Diese Mission hat der Chor in der lyrischen Oper erfüllt. Wagner will in Wirklichkeit den Chor nur als handelnde Person so wie jedes andere Individuum im Drama zulassen. Hier wird nicht die harmonische Füllung des ganzen musikalischen Apparates dem Chore übertragen, sondern er nimmt Anteil an der selbständigen polyphonen Ausführung des Kunstwerkes. Am konsequentesten scheint dieses Prinzip in der sogenannten „Prügelszene“ der „Meistersinger“ durchgeführt, wo die verschiedenen Gruppen als Individualitäten einander gegenübertreten und ein Ab und Auf der melodischen Bewegung in den einzelnen Stimmgruppierungen schon beim Lesen der Partitur ersichtlich ist. Nichtsdestoweniger hat Wagner auch von der nur harmonischen Führung des Chores in seinen zwei letzten Werken, „Meistersinger“ und „Parsifal“, Gebrauch gemacht.

Wagner hat sich gegen die massenhafte Verwendung des Chores,

gegen den Massenchor oder — wie er sagt — den „massenhaften Chor unserer modernen Oper“ (III, 270) deshalb ausgesprochen, weil er in ihm nichts anderes sieht, als die „zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaschinerie des Theaters, den stummen Prunk der Kulissen in bewegungsvollen Lärm umgesetzt“. Gegen diese Verwendung erhebt er im besonderen Einsprache, wie im allgemeinen gegen diejenige Opernart seiner Zeit, in welcher der Chor mit Vorliebe in dieser Weise angebracht ist: die historische Oper. An ihre Stelle setzte er die den Mythen- und Sagenstoffen entnommene Oper, als die einzig berechtigte.

Gegen denjenigen, welcher der damalige Hauptrepräsentant der von ihm angegriffenen Oper war, richtete sich sein Hauptangriff. In „Oper und Drama“ ist der Zurückweisung der Meyerbeerischen Oper ein breiter Raum gewidmet. Dort geschieht es rein sachlich, und es zeigt von dem Edelmute Wagners, daß er Meyerbeer trotz aller Vorwürfe und Anklagen das Lob spendete: „Trotz der Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerischen Nichtigkeit der Meyerbeerschen Musik und der ausgesprochensten Unfähigkeiten des berühmten Komponisten, aus eigenem musikalischen Vermögen das geringste künstlerische Lebenszeichen von sich zu geben, hat er nichtsdestoweniger an einigen Stellen seiner Opernmusik sich zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, größten künstlerischen Vermögens erhoben ... Da wo der Dichter dem Musiker den begeisternden Hauch zugeführt, vermochte dieser den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten Ausdruck zu finden ... so kann einer Melodie wie der in Ges-dur in der Liebesszene der „Hugenotten“, wie sie als duftigste Blüte einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsprossen ist, nur sehr weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gesetzt werden“ (III, 306).

Auf Meyerbeer münzte Wagner das Wort, in der Oper herrsche heute der Effekt, das heißt Wirkung ohne Ursache. Die Angriffe Wagners richten sich auf das buntscheckige Allerlei in der melodischen Behandlung, auf die Verwertung der Abfälle, auf die Fetzen

von Melodiebrocken, auf die Knechtung des Librettisten, auf die Übertragung der extremsten Instrumentalmusik in die Oper, auf die szenische Mechanik, das ist die rein äußerliche Anbringung szenischer Wirkungen ohne innere Berechtigung. Diese sachlichen Angriffe spitzen sich zu persönlichen in einer Schrift zu, welche Wagner im September 1850, bald nach der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, veröffentlichte. Dieser Aufsatz „das Judentum in der Musik" erschien vorerst pseudonym mit der Unterschrift „Karl Freigedank" in der „Neuen Zeitschrift für Musik", welche von Robert Schumann 1834 gegründet worden war und zur Zeit der Veröffentlichung des Wagnerischen Aufsatzes von Franz Brendel redigiert wurde. Der begeisterte Anhänger Wagners, Wilhelm Tappert, brachte das Datum des Erscheinens dieser Abhandlung in Zusammenhang mit der damals als Triumph der Kunst angesehenen Erstaufführung von Meyerbeers „Prophet", dem gegenüber Wagners Werk in den Hintergrund gedrängt wurde. Dies mußte in der Tat Wagner bitter kränken; indessen, hätte er in dem „Prophet" ein wahres Kunstwerk gesehen, so würde er auch diese Kränkung willig hingenommen haben. Auffallend ist es, daß der Name Meyerbeers in dieser Schrift Wagners nicht genannt wird, obzwar ein längerer Abschnitt sich nur mit ihm beschäftigt und die Spitze sich gegen den damaligen Rivalen richtet. Wagner vermeinte, daß der große Erfolg der Meyerbeerischen Oper tiefer liegende Gründe habe in dem Verderb des Kunstgeschmackes, in der Vorherrschaft einer kritischen Gesellschaft, welche das Wesen der Kunst durch Vorurteile verkenne und dem Deutschtum schade. Dies anzunehmen ist man umsomehr berechtigt, als er in den „Aufklärungen über das Judentum in der Musik", welche er 1869 in einem öffentlichen Schreiben an Frau Marie Muchanoff geborene Gräfin Neßelrode zu der Zeit gab, da er seine Abhandlung über das Judentum unter vollem Namen in zweiter Auflage erscheinen ließ, von Feindseligkeiten einer zusammengefügten Partei spricht, von einem Verfolgungskrieg, einer organisierten Opposition und Agitation, einer systematischen Verleumdung und Verfolgung. Er

hebt da selbst hervor, daß er zu den neuerlichen Ausführungen über das anscheinend so abstruse Thema sich nicht ohne Beklemmung anließe: „Jedoch rührt dies nicht von der Furcht vor meinen Feinden her („denn da hier mir nicht das mindeste zu hoffen bleibt, habe ich auch nichts zu fürchten!"), sondern vielmehr von der besorglichen Rücksicht auf hingebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das Schicksal mir aus der Stammverwandtschaft desselben national-religiösen Elementes der neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen unversöhnlichen Haß ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vertilgbaren, unserer Kultur nachteiligen Eigentümlichkeiten zugezogen habe." Er hofft, gerade unter den niedereren Kreisen der Judenschaft ein größeres Verständnis zu finden, geradeso „wie nämlich von humanen Freunden der Kirchen eine heilsame Reform derselben durch Berufung des unterdrückten niederen Klerus möglich gedacht worden ist." Er faßt da die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes ins Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät „mir selbst zur wahren Erquickung entgegengekommen sind." Er will die Schäden aufdecken, damit eine Assimilation dieses Elementes in der Weise stattfinde, daß es „der höheren Ausbildung der edleren menschlichen Anlagen zureife". Und dies könne seiner Meinung nach nur durch die volle Aufdeckung geschehen.

Von all seinen Gegnern, die Wagner in den „Aufklärungen über das Judentum in der Musik" namentlich aufführt oder die er meint, ist aber nicht ein einziger ein Jude: Hans Bischoff, Moritz Hauptmann, Otto Jahn, Gustav Freytag, Eduard Hanslick. Die Hindeutungen Wagners sind unberechtigt. In der Tat hatte ein großer Teil der „Presse" eine feindliche Stellung gegen Wagner eingenommen, die nicht so sehr aus äußeren Gründen der Abwehr erfolgte, als vielmehr aus dem natürlichen Grunde, weil Wagners Kunstwerk gerade ob der individuellen neuen Ausgestaltung längerer Zeit bedurfte, um sich einleben zu können.

Wagner bezeichnet die große Opposition glattweg als „Judenschaft in der Musik". Man könnte sagen, er erweise derselben zu

viel Ehre, er schreibe ihr zu viel Macht, Besitz und Einfluß zu. Er jage da nach einem Fantom, welches der Gegenstand vieler Treibjagden gewesen ist. Etwas mehr Maß hätte man auch von dem erregten Künstler erwarten dürfen. Doch für ihn gibt es eine Entschuldigung, vielmehr kann man sein Vorgehen verstehen, wenn auch nicht rechtfertigen; sagt er doch von sich selbst, er bewege sich in Extremen. Wenn Wagner sogar diese „Judenschaft in der Musik" dafür verantwortlich macht, daß Schumanns Schöpferkraft in der zweiten und dritten Periode seiner Kunsttätigkeit nachlasse, daß seine Frische verschwinde, weil er von dieser Kunstauffassung beeinflußt sei, so ist damit das Äußerste der Ungereimtheit dieser Behauptung aufgedeckt. Was Wagner sonst über Mendelssohn vorbringt, ist, wenngleich er über einzelne Werke desselben nicht genug des Lobes aussprechen kann, eine willkürliche Übertragung seiner generellen Aufstellungen auf die Gesamttätigkeit dieses Künstlers.

Es ist hier über dieses Thema keine Polemik zu führen, weil wir sonst von unseren Hauptaufgaben abgeführt würden und es in keinem inneren, sachlichen Verhältnis steht zu dem, was über die Kunst Richard Wagners vorzubringen ist. Wagners Velleitäten auf dem Gebiete der Regeneration, die in den Kreisen seiner Anhänger und darüber hinaus mancherlei Verwirrung anrichteten, haben wir hier nicht weiter zurückzuweisen. Es ist dies schon von verschiedenen Seiten aus geschehen, von Stimmen, die zu dieser Mission mehr berufen erscheinen. Es möge nur gestattet sein, zu bemerken, daß er in der Behandlung dieses Themas zu Gemeinplätzen herabsteigt, wie dies seiner sonstigen Haltung in Erörterung künstlerischer, sozialer, ethischer Fragen nicht ganz würdig erscheint. Ermahnt ihn doch sein bester Freund, Franz Liszt, bei anderer Gelegenheit, sich nicht politischer Gemeinplätze und sozialer Tiraden zu bedienen! Gemeinplätze, auf denen seit alters her mancher Widder seine Sprünge übte und in die Angriffsstellung überging; Gemeinplätze, auf die manche Schafherde zur Weide getrieben wurde. Die weiteren Schlußfolgerungen zu ziehen, möge anderen überlassen bleiben. Bei diesen Fragen darf nicht die Empfindlichkeit eine

Rolle spielen, die leider in unserer Zeit so krankhaft erregt ist; sondern offenes, mannhaftes Gegenübertreten, ruhige Erörterung und besonnene Erwägung aller Streitpunkte. Vertrauen wir ruhig dem Urteile der Geschichte. Nur darf diese nicht auf falsche „Grundlagen" gestellt werden, die, von falschen Prämissen ausgehend, zu monströsen Schlußfolgerungen führen.

Wenn man die Resultante aus den Betrachtungen über Wagners schriftstellerische Tätigkeit in den Jahren 1849—52 zieht, so ergibt sich, daß diese Entladung seiner Spekulationen und Untersuchungen ihn in dem Verfolg und der konsequenten Ausführung der mit dem „Fliegenden Holländer" betretenen Richtung bestärkt hat. Die Extreme und Extravaganzen seiner Aufstellungen wurden von ihm nicht prinzipiell befolgt; sondern in der praktischen Betätigung seiner Kunst richtete er sich in jedem neuen Werke so ein, wie es den Erfordernissen der Ausführung am entsprechendsten schien. In dem Irrgarten seiner theoretischen Expektorationen schlug er Gänge ein, die ihn auf den in gerader Linie fortführenden Hauptweg seiner Kunstpraxis immer wieder zurückbrachten. Er war zu sehr Praktiker, um die richtige Fährte zu verlieren. Die Kunstwerke sind denn auch für den Beurteiler der theoretischen Schriften Wagners das Korrektiv, um die Widersprüche und auch die einzelnen Unsinnigkeiten seiner Axiome zu beheben und aufzuklären. Seine theoretischen Abhandlungen für sich sind ein Irrgarten, in welchem sich nur derjenige zurecht finden kann, welcher Wagners Kunstwerke kennt, genau kennt. Man findet in diesem neben Gestrüpp und Wildnis manchen säuberlich eingerichteten Platz, neben arg zugerichteten vernachlässigten Stegen manch schön gepflegten Weg. Es gibt da knorrige Gewächse neben blütenreichen Pflanzen. Man weilt dann gern in solcher Gegend; aus anderen wird man ob der Öde und Widerwärtigkeit vertrieben. Das beste ist, daß hoch über diesen Ergüssen einer manchmal krankhaft erregten Phantasie des Schriftstellers das künstlerische Schaffen steht. In ihm werden wir den echten Wagner voll und ganz wiedererkennen.

XIV.

Die vier großen Kunstwerke, welche der Abfassung der kunsttheoretischen Hauptschriften folgen, können in verschiedener zeitlicher Folge geordnet und besprochen werden, je nachdem man die Zeit des ersten Entwurfes, der Ausführung, der Vollendung oder der ersten Aufführung als bestimmend gelten läßt. Vom ersten Gesichtspunkte aus wäre die Folge: „Die Meistersinger" (erster Entwurf 1845), „Der Ring des Nibelungen" (erster Entwurf 1848), „Tristan und Isolde" (Entwurf 1854), „Parsifal" (erster Entwurf 1857, ausführlicher Entwurf 1865). Nach dem Zeitpunkte der Vollendung, mit dem sich der Termin der ersten Aufführung deckt, wäre die Folge: „Tristan und Isolde" (1859, aufgeführt 1865), „Meistersinger" (1867, aufgeführt 1868), „Ring des Nibelungen" (1874, aufgeführt 1876), „Parsifal" (vollendet und aufgeführt 1882). Diese letztere Ordnung hätte den Vorteil, daß mit demjenigen Werke nunmehr begonnen würde, an welches Wagner „die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen" zu stellen erlaubt, mit „Tristan und Isolde"; „nicht weil ich es nach meinem System geformt hatte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System überflügelte". Ein anderer Grund, um „Tristan" vor dem „Ring" zu besprechen, läge darin, daß der „Ring des Nibelungen", so musikalisch einheitlich und motivisch eng verbunden er auch in allen Teilen sein möge, nicht unbedeutende stilistische Unterschiede

zeigt, die durch die lange Spanne Zeit bedingt sind, welche die musikalische Arbeit des zweiten Aktes „Siegfried“ von der des dritten Aktes und der „Götterdämmerung“ trennt. In diese Zwischenzeit fällt die Komposition von „Tristan“ und „Meistersinger“. Allein es erscheint doch geboten, nicht nur mit der Besprechung des bis 1857 fertigen Teiles des „Ringes“ zu beginnen, sondern das Werk, da es ein untrennbares Ganzes ausmacht, gleich als Ganzes zu behandeln und somit eine für die Reihenfolge der Besprechung komplizierte Ordnung zu beobachten.

In die Wagschale zugunsten dieser Anordnung fällt zudem, daß dieses zyklische Werk seinen Ausgang genommen hat von einer großen Heldenoper (wie sie von Wagner genannt wurde) mit dem Titel: „Siegfrieds Tod“, welche, im Jahre 1848 gedichtet, die erste Ausführung der „Götterdämmerung“ ist. Es ist eine Operndichtung, welche sich in der äußeren Anlage von dem „Lohengrin“ noch nicht allzuweit entfernte, auch mit Ensemble und Chorfinale im zweiten und dritten Akt ausgestattet ist. Mit der Erkenntnis, daß in dieser Oper „eine Fülle großer Beziehungen nur angedeutet sei, nur in epischer Form eingefügt sei“ (IV, 342), war für Wagner die Notwendigkeit gegeben, diese Beziehungen nicht nur in einem Drama, sondern in einer Folge von Dramen darzustellen, und so entstand in umgekehrter Folge die Trilogie mit dem Vorspiel: im Anschluß an „Siegfrieds Tod“, nach der Beendigung von „Oper und Drama“ im Sommer 1851 „Jung Siegfried“, überarbeitet im November 1852; hierauf „Die Walküre“, die Dichtung fertig nach vier Wochen am ersten Juli 1852 und endlich der „Raub des Rheingoldes“ — so lautete der ursprüngliche Titel — im gleichen Jahre. Damit war aus einer Oper, deren Aufführung an einem gewöhnlichen Theater nach damaligen Verhältnissen noch möglich gewesen wäre — wenngleich Wagner von vornherein sie für eine außergewöhnliche Aufführung bestimmte und sie nur „als innerliche Genugtuung zur Zeit des Ekels vor öffentlichen Angelegenheiten“ geschrieben hatte — eine Trilogie mit Vorspiel geworden: „Der Reif des Nibelungen“.

Mensch nur künstlich hineindenken kann. Manche sprachliche Zerrung wirkt direkt abstoßend. Ein Lieblingsmittel sprachlicher Umbildung ist es, die Partikel der Zeitwörter abzuwerfen: (ver)sehren, (be)gehren. Hierin ist Wagner wohl weiter gegangen als alle Dichter unserer Zeit. Die Behauptung, daß Goethe diesbezüglich viel freier mit der Sprache umgegangen sei, kann nicht aufrecht erhalten werden.

Nebst der Einheitlichkeit der Sprache wird die übersichtliche Behandlung einerseits durch die Art der dramaturgischen Bearbeitung des Musikdramas erleichtert, andererseits durch die notwendige Einfügung einzelner Erzählungen erschwert. Vermindert wurde die Zahl der letzteren allerdings durch die endliche Ausarbeitung des Entwurfes des Nibelungen-Mythos zu einer Trilogie und nicht — wie es zuerst der Fall war — zu einem Drama. Allein auch da werden die Erzählungen noch immer als Ballast empfunden. So schwer es ist, der Behauptung des Dichters in einem Briefe an Liszt entgegenzutreten, daß Wotans Erzählung oder Aussprache an Brünnhilde im zweiten Akte der „Walküre" für den Gang des vierteiligen Dramas die wichtigste Szene sei, so wage ich dennoch die Behauptung, daß solche Stellen den empfindlichen Längen dieses Musikdramas, sowie überhaupt jeder Oper angehören. Erleichtert wird die musikalisch-dramaturgische Behandlung durch das Verlegen der Handlung nach innen, in die seelischen Vorgänge; an Stelle einer längeren Folge äußerer Geschehnisse werden diese Handlungen in einen Moment zusammengezogen und es geschehen Zeichen und Wunder. Die Zeichen werden von der Musik vollzogen, die Wunder in den verschiedenen, scheinbar unvermittelten Übergängen von einem Seelenzustande in den andern.

Solch ein Wunder ist die plötzliche Abwendung Siegfrieds von Brünnhilde am Gibichungenhofe. Einzig und allein die symbolische Bedeutung der diesen Vorgang begleitenden Musik der Trugakkorde, die harmonisch modulatorisch vieldeutig sind, ermöglicht auf der modernen Bühne die Einfügung solcher Tränke, wie den

der Vergessenheit und der Rückerinnerung in der „Götterdämmerung". Immerhin ist hier der Trank nicht von der gleichen überzeugenden Kraft wie der Todes-Liebestrank in „Tristan", der durch das Vorangegangene wohl motiviert ist. In der „Götterdämmerung" sind die Tränke äußere Machtmittel, entbehren der tieferen psychologischen Begründung und wirken auf den Beschauer mehr verblüffend als überzeugend, etwa wie der deus ex machina des antiken Dramas und der Gluckischen Oper. Immerhin mögen sie als unentbehrliche oder schwer entbehrliche dramaturgische Hilfsmittel für den Musikdramatiker angesehen werden. Man mag ihrer Symbolik verschiedene Deutungen geben, man mag diesen Trank ansehn als das Trugmittel der Schwarzalben, welches Siegfried umspinnt oder (mit Wilhelm Hertz) als eine Folge des am Horte liegenden Fluches, der Siegfried den Vergessenheitstrank bereitet oder als was immer — es gibt der Deutungen viele — stets bleibt es ein unaufgeklärtes Rätsel, wie solch eine Liebe verraten werden kann und noch rätselhafter, wie dies im musikalischen Drama von einem Momente zum andern vor sich gehen kann. Im Grunde genommen könnte auch Lohengrin, der vom heiligen Gral entsandte Ritter, um für die Unschuld einer ihm unbekannten Jungfrau einzustehen, einen Liebestrank einnehmen, da er, wie Siegfried am Gibichungenhofe, eben den Fuß an das Land gesetzt hat, der Elsa vor König und versammeltem Volke zuruft: „Elsa, ich liebe dich!" Denkt man sich diesen Vorgang im gesprochenen Schauspiele, so dürfte der Eindruck wahrscheinlich nicht von völlig ernster Wirkung sein. Ob nun Siegfried nur ein Opfer eines ihm vorgesetzten Trugtrankes ist, ob seine Schuld erst mit dem Momente beginnt, da er Brünnhilde als Fremder überfällt und ihr den Ring entreißt; darüber lassen sich endlose Kontroversen führen. Wagner hat durch die musikalisch dramaturgische Behandlung die Unbegreiflichkeit des Vorganges beim Schlürfen des Vergessenheitstrankes zu mildern gesucht: Siegfried will bei Günthers Ansinnen, für ihn Brünnhilde zu werben, die Erinnerung festhalten, und wird bei der Nennung von Brünnhildens Namen vom Gedächtnis

verlassen, das dann wieder vor seinem Scheiden aus dem Leben geweckt wird. Wenn Brünnhilde am Schlusse des Dramas zu erkennen glaubt, daß Siegfried „das schuldlose Opfer der höllischen List“ war, so läßt sich das dahin deuten, daß eben auch Siegfried dämonischen Mächten verfallen sei.

Dasjenige, was das gesprochene Drama, was der Roman, das Epos in einer erschöpfenden psychologischen Behandlung tiefsinnig auszuführen vermag, wird hier in einen Moment zusammengedrängt. Da liegen die Grenzen dramaturgischer Ausführbarkeit im musikalischen Drama. Es ist und bleibt eine offene Frage, die nur von Fall zu Fall, bei jedem Kunstwerke separat erörtert und vielleicht beantwortet werden kann, ob „diese vielen kleinen Züge, durch die der Dichter seinen idealen Gegenstand der gemeinen Lebenserfahrung ganz nahe bringen muß und die vom Musiker ausgelassen werden“ (M. W. 125) immer einen Ersatz finden in „dem unendlichen Detail der Musik, um den ideal weit entrückten Gegenstand durch dasselbe der Gefühlserfahrung des Menschen überzeugend vorzuführen“. „Das viele, kleine, ja kleinliche Detail aus der gemeinen Lebensgewohnheit, der Politik, der Gesellschaft, des Hauses und seiner Bedürfnisse“ bietet eine poetische Welt in der Verklärung des Stoffes im Kunstwerke, deren sich der Musikdramatiker im Sinne und in der Richtung Wagners begibt. Das ahnende Erfassen des Gehaltes, der Idee mit dem Machtmittel der Musik, die wechselnden melodischen Phrasen können nicht immer die „mannigfaltig zusammengesetzten Momente in dem Vorgange des Lebens“ (IV, 194) ersetzen, wie sie das gesprochene Drama in reichster Fülle entfaltet. Der Vertiefung des Ausdrucks in der intimsten Mitteilung seelischer Vorgänge innerhalb des Musikdramas steht die Beschränktheit in der Darbietung der vermittelnden Vorgänge gegenüber, und so drängt sich dann natürlich auch hier wieder alles in die lyrischen Momente zusammen. Dort, wo diese zur vollen Geltung kommen, gelangt, wie von jeher in der Oper, so auch im Musikdrama die größte Wirkungskraft zum Ausdruck. Darin unterscheidet sich das Neue nicht vom Alten. Auch im „Ring“

sind jene Stellen, wo die Liebe tondichterisch verkündet wird, nicht nur musikalisch, sondern auch musikdramatisch die wirkungsvollsten. Hoch über den plastischen Naturmotiven, von denen Wagner im „Ring" musikalisch den Ausgangspunkt genommen hat, stehen die tondichterischen Formungen der Liebesgefühle.

Man kann allerdings nicht von solchen Formungen aus in den Geist der Musik und ihrer technischen Ausführung im „Ring des Nibelungen" eindringen. So viele in sich gefestete und abgeschlossene Gebilde innerhalb der einzelnen Szenen man auch antreffen möge — wir werden einige anführen — so schreitet die Musik hier nach einer anderen Anordnung fort. Sie ist eine organische Fortbildung der „Lohengrin"-Musik. In einem Briefe an Liszt (25. November 1850, I, 107), in welchem sich Wagner bei Liszt für die Übersendung der „Lohengrin"-Schrift bedankt und hervorhebt, daß es ihn mit innigster, tiefster, wohltuendster Rührung erfülle, wie Liszt seiner Richtung nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich Bahn breche, so daß er sich nun wieder ganz der künstlerischen Tätigkeit hingeben wolle, sagt Wagner: „Ich betrachte die endliche Aufnahme meiner künstlerischen Pläne, zu der ich mich nun wende, als einen der entscheidendsten Momente in meinem Leben: zwischen der musikalischen Ausführung meines Lohengrin und der meines Siegfried liegt für mich eine stürmische, aber — ich weiß — fruchtbare Welt. Ich hatte ein ganzes Leben in mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst — durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand — zu bewältigen, um mich mit klarem heiteren Bewußtsein wieder in das schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen". In diesen Worten ist nicht gesagt, daß er jetzt eine völlig neue Richtung bewußt einschlage; er spricht ausdrücklich von der Richtung, wie sie auch im „Lohengrin" hervortrete und über die er sich eben kunsttheoretisch Rechenschaft lege. Aus der Dämmerung kommt sie zum theoretischen, erkenntnismäßigen Bewußtsein; aus diesem klaren heiteren Bewußtsein will er alsbald wieder in das „Unbewußtsein

des Kunstschaffens“ zurückkehren. Wagners Wirken tritt hier in die dritte Periode, wie früher auseinandergesetzt und begründet wurde. Über fünf Jahre hatte Wagner mit dem musikalischen Schaffen ausgesetzt — im Niederschreiben. Im Innern wird er wohl fortmusiziert haben, und manche Bekanntschaft mit Werken von Liszt, Berlioz u. a. mag ihn darin bestärkt haben, daß, so verschieden auch die Wege sein mögen, die eingeschlagen werden, sie doch am richtigen Orte zusammenkommen. Sagt er doch in demselben Briefe an Liszt: „Es ist mir, als ob in uns sich zwei Menschen begegneten, die von den beiden entgegengesetztesten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunst zu dringen und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung sich brüderlich die Hand reichen“. Für seine höchstpersönliche Leistung konnte ihm freilich niemand Vorschub leisten. Da mußte er sich einzig auf sich selbst verlassen, und so vervollkommnete sich seine Kunst in organischer Weise stetig sich fortbildend, bis er das ihm vorschwebende Ziel auch in technischer Ausführung erreichte. Immer weiter schreitet er vor, immer höher steigt er empor, stets neue Gestaltungen bildet er; eine geht aus der andern hervor. Wir können dann nicht von einer völlig neuen Kunst bei den „Nibelungen“ im Verhältnis zum „Lohengrin“ sprechen, sondern eben von einer sich mannigfach ändernden, im dramatischen Sinne sich vervollkommnenden Arbeitsweise.

In diesem Sinne verstehe ich auch die Briefstelle an Liszt, „ich bin jetzt in einer Entwicklung, wo ich mich einer durchaus andern Gestaltung zugewendet habe; so — denke Dir — ist die ganze Instrumentaleinleitung zum „Rheingold“ (136 Takte) auf dem einzigen Dreiklang von Es ausgeführt“. In einer Beziehung kann man dieser Ansicht ohne weiteres beistimmen. Gerade die Einleitung zum „Rheingold“ gibt uns die Handhabe für die Charakterisierung der „Nibelungen“-Musik im allgemeinen. Dieses Vorspiel, auf einer Grundchorde aufgebaut (es ist kein Orgelpunkt), mit dem allmählich anschwellenden und flüssiger werdenden Urmotiv ist so gearbeitet, daß das Stück unmöglich ein Teil einer

Symphonie sein könnte. Warum? Wir haben hier keine thematische Detailausführung, sondern eine Fresko-Malerei in der Tonkunst. Sie verhält sich zur symphonischen Musik im eigentlichen Sinne, wie die Dekorationsmalerei zur Landschaftsmalerei; nicht etwa nur, weil die Koloristik, der Farbenklang im Vordergrund steht, sondern weil eben das Motiv nicht so ausgestaltet ist, nicht solche Verbindungen eingeht, wie dies notwendigerweise in der Symphonie der Fall sein müßte. Man vergleiche damit etwa, um eine Musik mit Verwendung des flüssigen Wasserelementes heranzuziehen, die Szene am Bache in der „Pastorale" von Beethoven, wo zwar auch landschaftliche Stimmung tondichterisch gefaßt wird und die Symphonie das Gebiet der Tonmalerei streift, aber — wie Beethoven sagt — „mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey". Nun gilt das von der Musik im Wagnerischen Drama durchaus nicht im allgemeinen. Je nach Bedürfnis tritt bald der Ausdruck der Empfindungen, bald das äußerlich Tonmalerische hervor. In beiden ist Wagner Meister ersten Ranges; allein die Technik, wie sie diesem Vorspiele des Vorspieles eigen ist, dieses Malen mit großen Pinselstrichen ist eine der Grundeigenschaften der Musik in dem Drama Wagners der dritten Periode.

Der musikalische Bau ganzer Szenen wird bestimmt oder zumindest mit bestimmt durch die einheitliche, koloristische Behandlung, die der Technik zugrunde liegt. Damit soll nicht behauptet werden, daß darob die Zeichnung, die musikalisch formale Ausgestaltung der Szenen Schaden leide. Jede derselben hat ihre „pragmatische" Formung oder Darbietung für sich und im Verhältnis zu den anderen Szenen der betreffenden Akte; das koloristische Moment gibt vorweg jeder Szene den einheitlichen Charakter. Man denke an die Szene der Nornen, der Rheintöchter, der Gibichungen, an die Götter ohne die Äpfel, ohne Freia; und so könnte man jede Szene anführen, angefangen von der Rheintöchterszene, die sich — wie Wagner selbst hervorhebt — modulatorisch in den engsten Grenzen bewegt, „durch Herbeiziehung nur der allernächst

verwandten Tonarten ausgeführt, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Naivität sich ausspricht. Besonnene Einfachheit genügt hier". Jeder Szene ist mehr oder minder solch eine Grundfarbe eigen, die durch die Grundierung derselben mittelst einer Orchesterklangfarbe gewonnen wird. Man denke, wie in der ersten Szene „Rheingold" die Holzbläser mit den oberen Streicherstimmen wechseln, oder an die erste Szene der „Walküre" mit den Streichinstrumenten in mittlerer Lage. Diese einheitliche Szenenkoloristik wird in ihrer Wirkung durch einzelne Kontraste verstärkt, die dort und da aufgesetzt, eingewoben werden.

Die Ausgestaltung der Szenen wird ferner bewerkstelligt durch Ausführung, d. h. Wiederholung einzelner Motive auf einer harmonischen Grundlage, die bei Berücksichtigung der Homogenität ganzer Strecken oder Teilstrecken, mannigfache Änderungen und Wendungen erfährt, sowie es eben der dramatische Verlauf erheischt. Je leidenschaftlicher der Vorgang, desto weiter greift die Modulation. Diese Art Technik ist nach der Komposition des zweiten Aktes „Siegfried" noch weiter vervollständigt worden und im „Tristan" und den „Meistersingern" zur höchsten Ausbildung gediehen. „Siegfried" dritter Akt und „Götterdämmerung" folgten dann in der Ausführung dieser Meisterschaft, während im „Parsifal" diese Art der Arbeit bereits zur Manier geworden ist. Aus der Aufeinanderfolge solcher charakteristisch einheitlich geführten Szenen ergibt sich die bewußte Kontrastierung derselben; der wirksamste und hellste Gegensatz etwa in der düsteren Nornenszene und der darauffolgenden hellen, freudigen, wonneerfüllten Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde im Vorspiele der „Götterdämmerung". Wie Wagner auch für ein und dieselbe koloristische Charakterisierung verschiedene Ausführungsarten zu bewerkstelligen imstande ist, ersieht man aus den Rheintöchterszenen des „Rheingold" im Verhältnis zu derjenigen in der „Götterdämmerung". Die Zusammenstellung im einzelnen zu schildern, wäre sehr verlockend.

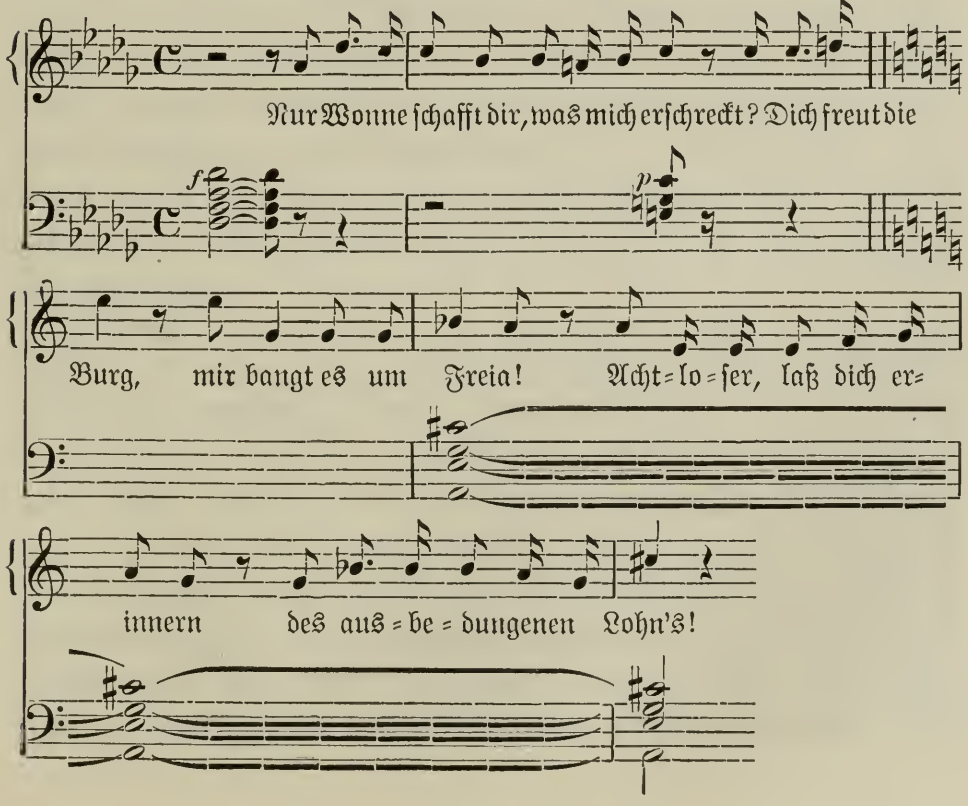
Man würde dem Meister unrecht tun, wenn man nur von dieser Seite aus das musikalische Vermögen, das in so reichlicher

Weise gespendet wird, betrachten wollte. Alle Skalen menschlicher Leidenschaften, Empfindungen und Gefühle vom Grotesken bis zum Erhabenen, vom Naiv-Heiteren bis zum Düster-Dämonischen und Grausigen, die Liebe in inniger Rührung der Teilnahme bis zum wildesten Exzeß der Erotik sind tondichterisch zum Ausdruck gebracht. Darin ist der „Ring" ein Drama mit weltumspannender Tongewalt. Die Art, wie diese oft kraß einander gegenüberstehenden Stimmungen und Situationen durch die Musik vermittelt und übergeleitet werden, während im gesprochenen Drama diese Aufgabe dem Worte oder der stummen Aktion zufällt, welch letzterer die Instrumentalpolyphonie ein sprechendes Ausdrucksvermögen verleiht — diese Art der künstlerischen Ausarbeitung ist nun in stetigem Wachsen, Werden und Ausbilden begriffen vom „Rheingold" bis zur „Götterdämmerung", wo sie ihren Höhepunkt erreicht. Man denke etwa an die Überleitung von Siegfrieds Abschied und Rheinfahrt am Ende des Vorspieles zur Gibichungenszene des ersten Aufzuges der „Götterdämmerung".

Es möge wohl darüber gestritten werden, ob im „Ring" Diktion und Musik einander die Wagschale halten. Zweifellos steht im großen und ganzen das Wort über dem Ton. Zwar sind in den einzelnen Stellen des Dramenzyklus die Verhältnisse verschieden geordnet, wie es Wagner im allgemeinen theoretisch angibt, daß im Musikdrama die Künste im Reigen auf- und abtauchen, die eine bald mehr in den Vordergrund tritt als die andere. Im „Rheingold" kommt der Diktion eine breitere Verwendung zu, als in der symphonisch viel reicher ausgestatteten „Götterdämmerung". Allein überall, wo das Wort zur Geltung kommt, soll und muß die Begleitung zurücktreten. Allerdings ist dies bei dem Anhören des Werkes, bei dem unmittelbar künstlerischen Eindruck der Aufführung, wie wir es gesehen haben, nicht immer der Fall. Der „Ring" hält sich frei von dem Überwuchern des musikalischen Teiles, wie dies im „Tristan" geschieht, erreicht aber nicht jene völlige Ausgeglichenheit zwischen Wort und Weise wie die „Meistersinger", die darin das vollendetste Meisterwerk Wagners sind.

Wenn Verdi, der größte Musikdramatiker Italiens und der wichtigste Zeitgenosse neben Wagner in der Geschichte des Musikdramas des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt, sagt, daß in der Oper Gesang und Melodie immer die Hauptsache bleiben müssen, so ist dieser Forderung im Sinne unserer modernen Zeit auch im Wagnerischen Kunstwerke, nur in einer anderen Art der Ausführung, Folge geleistet. Gesang und Melodie sind nicht nur den Sängern übertragen, sondern auch dem Orchester.

Die gesangliche Behandlung des Textes ist im „Ring des Nibelungen" nicht durchaus eine homogene. Es war in dem zuerst komponierten „Rheingold" noch nicht jene völlige Ausgleichung, Vermittlung, jenes Kompromiß zwischen Rezitativ und Arios und — sagen wir direkt — geschlossener Melodie vollzogen, wie dies Wagner später zu erreichen vermochte, wenngleich der Sprechgesang im Fortschritt begriffen war. Es gibt im „Rheingold" Stellen, welche in der rezitativischen Behandlung sogar hinter dem „Lohengrin" stehen. Ich weise da auf folgende Worte Frickas:



ferner auf Loges und Wotans Reden, als sie Mime im Nibelheim gewahren (P. 172, kl. P. II, 26, Kl.-A. 117). Im „Siegfried" begegnet man solchen Stellen nicht mehr. Es ist ein zwischen Rezitativ als gewöhnlichem Sprechgesang und geschlossener Melodie in der Mitte liegendes Verfahren, welches Wagner in weiterer Ausführung der Behandlung der vorangegangenen deutschen Oper vervollkommnet. Neben spezifisch arioſen Stellen, welche im Anschluß an ein oder mehrere melodisch gehaltene Motive geführt sind, stehen formell in sich völlig abgeschlossene Gestaltungen, die ohne weiteres den freieren Ariengebilden der deutschen Romantiker vor Wagner an die Seite gestellt werden können und sich von diesen durch die künstlerisch individuelle Haltung, durch den Stempel der höchsten Persönlichkeit Wagners unterscheiden.

Wagner ist überhaupt in seinen Kunstwerken durchaus kein Gegner formal architektonischer Ausführung; nicht nur als großer Meister im Aufbau der Szene, sondern auch in relativ kleineren oder größeren Gebilden innerhalb einer und derselben Szene. In allen seinen Opern sind solche musikalisch in sich geschlossene Gebilde anzutreffen, auch im „Tristan". Im „Rheingold" unter anderen Loges Erzählung, Alberichs Rede in der dritten Szene „Die in linder Lüfte Weh'n . . . .", sein Fluch „Wie durch Fluch er mir geriet", ferner Loges Schlußwort „Ihrem Ende eilen sie zu", ganz abgesehen von den Rheintöchtergesängen, in welchen alles mehr oder weniger in größeren oder kleineren Partien abgerundet ist, wie etwa in ihrem Gesange nach der Abweisung Alberichs, in Floßhildens Rede zu Alberich, oder die Begrüßung des Rheingoldes von seiten der Rheintöchter. In der „Walküre" kommt da die Erzählung Siegmunds: „ . . Friedmund darf ich nicht heißen . . " in Betracht, ferner das Liebeslied „Winterstürme wichen dem Wonnemond" und Frickas Vorwürfe gegenüber Wotan in verschiedenen melodisch-musikalisch geschlossenen Teilen, die auch tonal einheitlich sind; in „Siegfried" Mimes erster Gesang („Zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck"), der durch die Wiederholung dieser Worte am Schluß eine vollständige Geschlossenheit erhält,

dann die Schmiedelieder in strophischer Behandlung; das ganze Rätselspiel zwischen Wotan und Mime in je drei Fragen mit der einheitlichen Zusammenziehung je dreier Motive in eine Erzählung usw.

Manche Gebilde sind wirklichen, festen Formen mehr oder weniger äußerlich angenähert und bewegen sich sonst frei und vollkommen ungezwungen in der Ausführung, entbehren dabei nicht eines gewissen Parallelismus der Glieder und Teile. Die Instrumentalstücke, die Vor- und Zwischenspiele, die eine mehr oder minder große Ausdehnung haben, sind entweder vollständig einer Gliederung unterworfen, so die Einleitung zum zweiten Akte der „Walküre", welche uns von der Flucht der Geschwister erzählt; oder sie sind nur — man könnte sagen — dynamisch aufgebaut, aufgeführt, wie das Vorspiel zu „Lohengrin", das wir als ein Crescendo und Decrescendo bezeichnet haben. Am imposantesten sind die musikdramatischen Gebilde, die sich über eine ganze Szene ausdehnen, wo nicht nur der dramatische Hergang für die Ausgestaltung bestimmend ist, sondern dem Künstler direkt auch eine ebenmäßige Formung solcher Szenen vorgeschwebt hat. Sogar über die ganzen Akte erstreckt sich der Intention und Haltung nach der einheitlich geführte Aufbau vorzüglich in dynamischer Ausführung, die besonders bei der Darstellung und Aufführung beobachtet werden muß, so etwa die ersten Akte von „Walküre" und „Siegfried" in Steigerung bis zum Aktschlusse.

Die Gliederungen bauen sich am übersichtlichsten in den Duettszenen auf, die im „Tannhäuser", „Lohengrin" und in der vor der „Götterdämmerung" komponierten großen Liebesszene von „Tristan und Isolde" sich stetig vervollkommnende Vorbilder haben. Im „Rheingold" das Duett zwischen Alberich und Mime, in der „Walküre" die Duette zwischen Siegmund und Sieglinde, Siegmund und der Walküre, dann die Duette zwischen Siegfried und Brünnhilde in der Schlußszene des „Siegfried" und in der „Götterdämmerung". Eines der herrlichsten Gebilde in großer Ausführung ist jenes nach der Erweckung Brünnhildens durch Siegfried. Bei

aller Mehrdeutigkeit der Gliederung lassen sich hier, wie in der großen Liebesszene im „Tristan", drei Abschnitte unterscheiden, die im engsten Zusammenhange mit der dichterisch-dramatischen Behandlung stehen, deren Reflex die musikalische Formung ist. Die drei Abschnitte dieses Duettes in „Siegfried" entsprechen einander auch in zeitlicher Ausdehnung, in dynamischer Schattierung, wobei der Schlußteil die höchste Steigerung erfährt, in entfernter Analogie, in tondichterischer Verklärung der überkommenen Formen ähnlicher Art. Der erste Teil geht von der Begrüßung der Sonne und des Helden bis zum ersten Innehalten der Liebesgefühle (Kl. A. S. 262, System 3, Takt 3 bis S. 274, System 2, Takt 6). Brünnhilde wird dessen inne, was sie durch die Hingabe an Siegfried aufgibt. Im Mittelpunkt steht der Gesang „Ewig war ich, ewig wäre ich", ein unvergleichliches Gebilde. Dieser zweite Teil geht bis zum Zuspruch Siegfrieds „Erwache, Brünnhilde! . . . . . Sei mein" (Kl. A. S. 289, Takt 1). Von da an beginnt der dritte Abschnitt: der Liebesentschluß, bis zur höchsten Steigerung im Zwiegesange zur festesten Zuversicht auf der Basis des Orgelpunktes sich erhebend. Ob solcher Liebe kann die Welt zugrunde gehen!

In den Monologen ist die Aufgabe des Zusammenhaltens und der formalen Abschließung bald eine leichtere, bald eine schwerere. Loges Vortrag von „des Weibes Wonne und Wert" und dem „gleißenden Tand" sondert sich klar und faßlich nach dem Inhalte der Rede. Mühevoller war das Zusammenhalten in Wotans langem Monologe, der Erzählung vor Brünnhilde. Da zerflattert manche Stelle im Sprechgesange, und nur die motivische Arbeit vermag Rundung zu leihen. Mit der fortschreitenden Arbeit stärkte sich das Verfahren, und in der „Götterdämmerung" sind die Monologe einheitlicher ausgestaltet: Hagens Wacht und besonders die letzte Rede Brünnhildens in ihrer Mannigfaltigkeit sind Prachtgebilde. Wagner hatte ganze Szenen mit dem Material eines oder mehrerer Motive auszuführen sich geübt, wie bereits in der ersten Szene des zweiten Aktes „Lohengrin", dann in der ersten

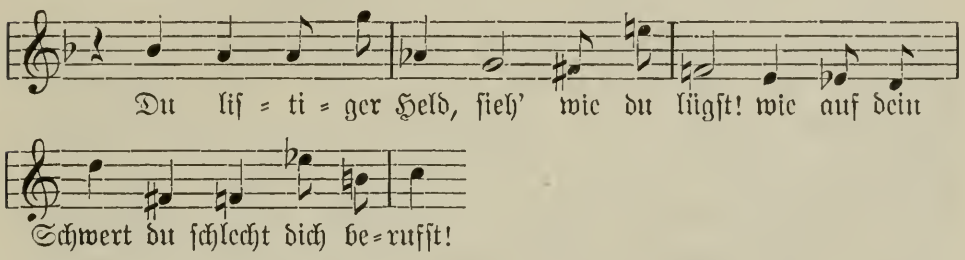
Szene „Rheingold“ und nach der Arbeit des „Tristan“ und der „Meistersinger“ in der „Götterdämmerung“, so in der letzten Szene des ersten Aktes, die ganz von zwei Motiven und Motivteilen durchzogen ist, die dem schleichenden Unheil hochnotpeinlichen Ausdruck geben. Der große Schlußmonolog Brünnhildens bietet in der Einteilung eine Analogie mit einer antiken Musikform, der pythischen Sonate, die, wie die alten Schriftsteller erzählen, fünf- oder siebenteilig war. Bei äußerer Siebenteilung ist im Monologe ein großer Bogen über das Ganze gespannt. Brünnhilde schreitet heran und gebietet Schweigen, da der Umstehenden Klage des Helden nicht würdig ist. Nach dieser einleitenden Rede wird Brünnhildens Vortrag durch Gutrunens Zwischenrede und die Gegenrede unterbrochen. Es beginnt der zweite Teil: die Verkündigung ihres Entschlusses, an der Seite des Leichnames des Helden den Flammentod zu finden. Sodann wendet sie sich dem toten Helden zu, dessen Wesen und echte Art sie preist; hierauf den Göttern, von denen sie sich losgesagt hatte. Sie nimmt ihr Erbe zu eigen, damit es gereinigt durch der Flamme Glut den Rheintöchtern zufalle. Dann sendet sie die Raben nach Walhall und schleudert den Brand in den Holzstoß. Zuletzt grüßt sie Grane, den sie besteigt, und der allerletzte Gruß gilt dem Helden. Im Klavierauszug sondern sich die Teile wie folgt: 1) S. 329, 1, 3 bis 330, 2, 3; Unterbrechung bis 332, 4, 1 (oder 7 Takte vorher); hierauf 2) bis 336, 2, 1; 3) bis 338, 3, 7; 4) von 338, 4, 1 bis 340, 5, 1; 5) bis 343, 2, 4; 6) bis 346, 5, 1; 7) bis 351, 1, 3. Nunmehr tritt die Musik allein in ihre Rechte, weil — wie Wagner sagt — „der Sinn der Worte in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird“. Die Formgebung wird manchesmal durch den Gebrauch ähnlicher Wendungen begünstigt, die nicht nur motivisch begründet sind, sondern auch äußerlich der musikalisch-dramatischen Behandlung das Gepräge formaler Gleichstellung gewähren; so z. B. wie Siegfried und Brünnhilde in der Schwurszene der „Götterdämmerung“, da jeder die Wahrheit seiner Behauptung

beeidet, die gleichen melodischen Wendungen gebrauchen (Kl. A. S. 210, 3, 1 und 211, 4, 3). Das ist nicht nur als Mittel tondichterischer Mitteilung höchst bemerkenswert, in der Wirkung von herzzerreißender Schärfe, sondern es vereinheitlicht auch die äußere Formgebung.

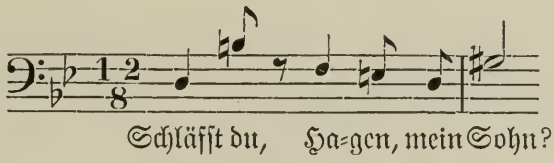
Es werden gelegentlich Gebilde aus einer Szene in die andere oder aus einem Teile der Trilogie in den andern unter dem Gesichtspunkte psychologischer Verwandtschaft oder Identität hinübergenommen. So folgt die Musik von Siegfrieds letzter Erzählung (Kl. A. S. 312, 2, 6) in etwas abgeänderter Form derjenigen beim Erwachen Brünnhildens. Da ist das Verfahren, bei der Weckung gleicher Vorstellungen an verschiedenen Stellen der Oper gleiche Motive einzusetzen, in weiterer Ausdehnung angewendet. Solche Stellen tragen nicht wenig zur musikalischen Vereinheitlichung eines Dramas, geschweige eines Dramenzyklus bei.

Daß zur musikalischen Charakterisierung einer Persönlichkeit die einheitliche Haltung der Ausdrucksweise derselben gehört, hat sich Wagner ebenso gegenwärtig gehalten, wie alle echten musikalischen Dramatiker vor und nach ihm. Wagner schließt sich noch enger an den Vortrag an, welchen die betreffenden Personen im gesprochenen Drama einhalten würden. Er stellt sich dieselben leibhaftig vor, läßt sie zu sich sprechen und überträgt diesen Vortrag aus dem Reiche der Sprache in das Reich der Tonkunst. Schnelligkeit, Lage, Klang werden in möglichst engem Anschlusse an den Tonfall der Rede gehalten. Man vergleiche etwa Dynamik und Tempo bei der Fixierung der Reden von Mime und Alberich gegenüber den Riesen. Es erscheint zweifellos, daß die Behandlung der Sprache im gesprochenen Drama eine viel reichere Variabilität als in der Musik gestattet. Neben kurz herausgestoßenen Reden in unmelodisch abspringenden Intervallen äußert sich Mime auch stellenweise in einer arioseu, sich äußerlich der Arienform annähernden Weise; doch ist diese, dem Charakter Mimes entsprechend, mehr ein melodisches Lallen, was besonders zu seiner Erzählung paßt: „Als zullendes Kind zog ich dich auf". Bei Personen, welche

sich ihrem Charakter gemäß in ruhig ausgesponnener, melodisch mehr ausgebreiteter Weise ausdrücken, wird der Vortrag dort abgehackt, wenn Aufregung und Leidenschaft sich ihrer bemächtigen, wie bei Brünnhilde in der letzten, grausigen Szene des ersten Aktes der „Götterdämmerung". Da werden auch die Intonationen immer freier, immer kühner, wie in Brünnhildens Rede in der vierten Szene des zweiten Aktes der „Götterdämmerung":



Schwierige Intonationen meidet Wagner nicht. Er wendet sie auch dort an, wo der Vortrag der Rede ein langsamer ist, wie in Alberichs Anrede:



Die Gesangsweise wird zum wirklichen Sprechgesange, ein in Tonstufen gefaßtes Sprechen, dessen in Töne gesetzter Wiedergabe ein theatralischer Zug eigen ist. Das Schauspielerische trifft auch die edelsten Empfindungen, wie etwa in der sonst sangbar und ausdrucksvoll gehaltenen Solokantilene der „Walküre": „War es so schmählich was ich verbrach . . . .?" Wagners Verfahren wird immer mehr durch den pathetischen Vortrag der Rede bestimmt; er greift im „Ring" weiter aus, als in seinen anderen Werken, ausgenommen im „Tristan". In den „Meistersingern" wird dieses Verfahren durch stellenweise Annäherung an den Konversations=Ton gemildert und bleibt in einem gewissen Mittelmaße. Auffallend ist es, daß auch im Ensemblerecte Unisongesang der drei Verschworenen am Ende des zweiten

Aktes, im wirklichen polyphon geführten Ensemblesatz der Rheintöchter im dritten Akt der „Götterdämmerung", sowie sogar in den vorangegangenen Chorpartien die krassesten Intervallsprünge verwendet werden — man möchte dies als ein überheiztes Verfahren bezeichnen, das in dem Verfolg der Realistik an Unnatur streift, denn die Vokalbehandlung hat sich der Instrumentalweise angeschlossen, unterworfen. Darin hat der Meister Schule gemacht.

Wagner hat sich später (X, 186 fg.) darüber beklagt, daß die vorsichtige Anlage seiner Partituren der letzten Werke keine Beachtung gefunden habe. Er bezieht das nicht so sehr auf die gesangliche Behandlung des Textes, als auf Modulation und Instrumentation. Und doch stimmt die Intervallführung der Gesänge mit der harmonischen Behandlung überein, eine hängt mit der anderen zusammen. Noch haben wir kein vollständiges wissenschaftliches Bild über die harmonische Bereicherung, welche die Musik den Wagnerischen Werken verdankt. Mancherlei, was ihm jetzt zuerkannt wird, dürfte eine Detailforschung als schon durch andere Meister eingeführt erkennen.

Man könnte sagen, daß mit jeder der Partituren der Trilogie Harmonie und Modulation reicher werden. Dies hängt damit zusammen, daß erst das Bekanntwerden des Hörers mit den einfachen Motiven und die feste Assoziation gewisser Vorstellungen mit denselben eine im Verlaufe des Cyklus stetig steigende, harmonisch-rhythmische Wandlung und Umänderung derselben gestatten.

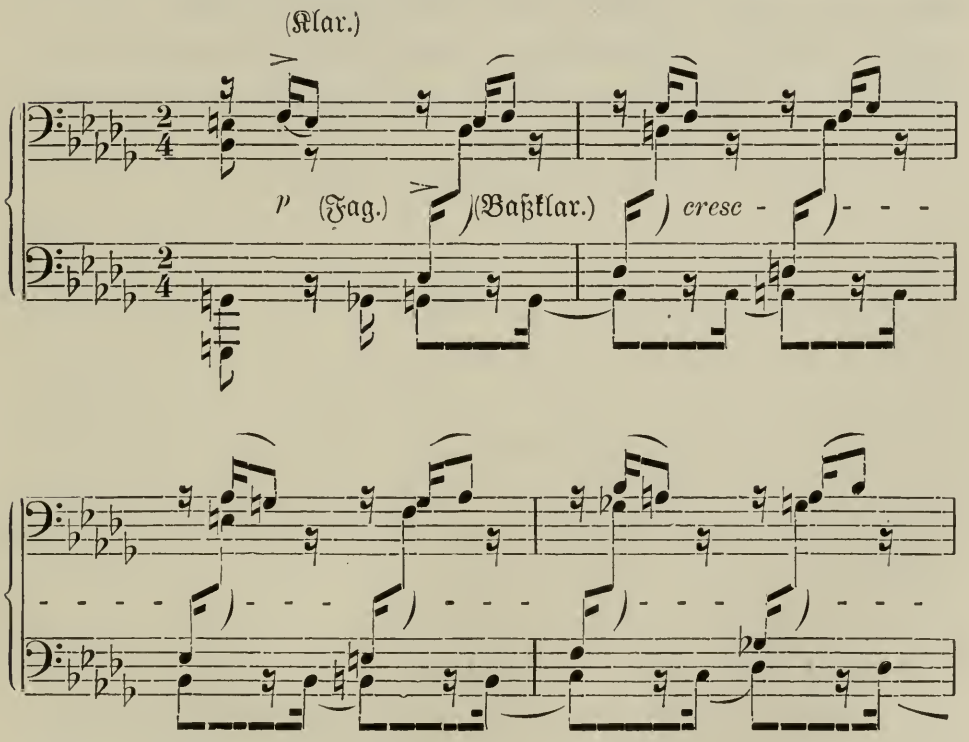
Das Fortrollen, das Sichfortbewegen der Musik ohne Aufenthalt mit möglichster Vermeidung von Kadenzen und Begünstigung der Trugschlüsse verursacht zweifellos eine gewisse harmonische Unruhe. Diese modulatorischen Wendungen auf dem Grunde einer unter der Schwelle des Bewußtseins liegenden, wenngleich latenten Tonika-Empfindung, wirken mit der Zeit beunruhigend auf denjenigen, welcher in der symphonischen Musik solche feste Haltepunkte gewöhnt ist. Die Übertragung dieses Vorgehens in die moderne symphonische Musik, die Einführung der Wagnerischen Errungenschaften in das rein symphonische Gebiet bedarf manches Korrektivs,

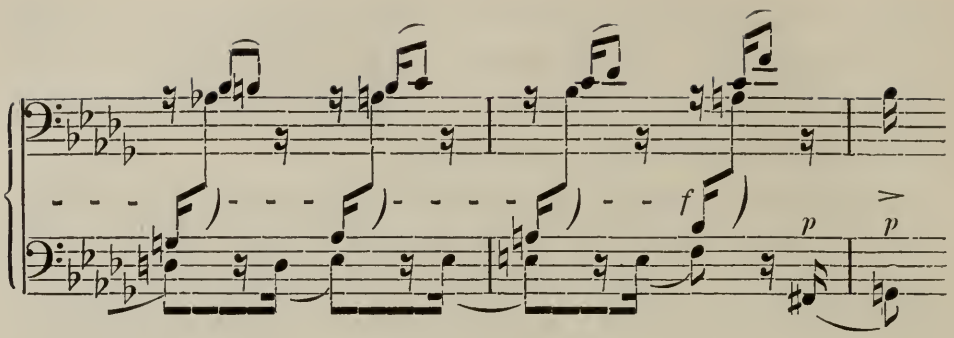
welches in der Tat von einem oder dem anderen Tonsetzer unserer Zeit besorgt wird. Einem Meister wie Wagner gegenüber ist man auch bei Stellen, die dem Musiker harmonisch überladen erscheinen, mit Vor- oder Anwürfen zurückhaltend.

Wegen der „reicheren harmonischen und thematischen Behandlung" der Nornenszene in der „Götterdämmerung" rechtfertigt sich Wagner selbst: Er weist darauf hin, wie sich die Schicksale der Urwelt selbst bis zum Seilgewebe, das von den düsteren Schwestern geschwungen wird, verschlingen; Musik und Vorgang verdeutlichen da einander.

Wenn Wagner grelle Dissonanzen oder Kakophonien gebraucht, so geschieht es nur, um auch seelisch Häßliches oder Abstoßendes zu bezeichnen, wie etwa in der zweiten und dritten Szene des zweiten Aktes von „Siegfried", der an solchen Stellen nicht arm ist:

Schnell und drängend. (Dreitaktiger Rhythmus.)





Vielleicht liegt hier auch die Absicht zugrunde, das Wald- und Liebesweben, das mitten darin geschildert wird, von dieser Umgebung noch mehr abzuheben, also eine Kontrastwirkung zu erzielen. An manchen Stellen wirken harte Dissonanzen und grelle Querstände gar nicht so schneidend: es verschärft sich erst ihr Eindruck mit der tonpoetischen Absicht. In Mimes Feuerwahn (in der dritten Szene des ersten Aktes „Siegfried") wirken die verminderten und übermäßigen Intervalle, die freien Vorhalte und unaufgelösten Dissonanzen (die sich auch sonst allenthalben einstellen und einbürgern) trotz des Grauenhaften, Unheimlichen der Erscheinung erhebend — die Musik führt uns in das Gebiet des Erhabenen.

XVI.

Die Behauptung der vorsichtigen Anlage, deren Wagner sich rühmt, kann in betreff der Instrumentation wohl nicht im allgemeinen aufrecht erhalten bleiben. Vergleicht man die „Ring"-Partitur etwa mit den Werken Berlioz', die nach des letzteren Bezeichnung im stile énorme gehalten sind, so ist allerdings Wagner ein Maßhalter. An sich sind jedoch die Forderungen für ein Werk, dessen Orchesterpart zum großen Teile als Instrumentalbegleitung des Gesanges und besonders des Sologesanges dient, nichts weniger als zurückhaltend. Unter allen Werken Wagners verlangt diese Partitur das größtbesetzte Orchester. Die Verstärkung wird natürlich nur mit Absicht auf bestimmte dramatische Zwecke vorgenommen. So beansprucht Wagner zur musikalischen Kolorierung der Rheintöchterklänge acht Hörner; auch zur Schilderung der Morgendämmerung in der zweiten Szene des zweiten Aktes der „Götterdämmerung" werden acht Hörner in Imitation und Verschlingung verwendet. Zur Begrüßung Walhalls, zur Erhöhung des feierlichen Klanges und vollen Glanzes werden neben den gewöhnlichen Trompeten und Posaunen selten verwendete Instrumente genommen: Eine Baßtrompete, zwei Tenor- und zwei Baßtuben, eine Kontrabaßposaune und Kontrabaßtuba; so treten dreizehn Blechinstrumente ein. Am Schlusse des „Rheingold" werden zur musikalischen Kolorierung des mächtigen Regenbogens, auf dem die Götter zur Burg schreiten, sechs Harfen herangezogen. Für die Aufführungen auf unseren besten Bühnen müssen wohl zwei Harfen genügen, wenn die Spieler Künstler sind, die dasjenige übernehmen, was den sechs

Harfen übertragen ist und von jedem der sechs Spieler in leichter Weise ausgeführt werden kann. Auch zum „Feuerzauber“ werden sechs Harfen, gestimmte Glöckchen, Becken und Triangel verwendet, im „Rheingold“ auch achtzehn gestimmte Ambosse. Von den Holzbläsern werden bald je drei, bald je vier herangezogen; so in der ersten Szene des dritten Aktes der „Walküre“, wo zwei Piccolos mit zwei Flöten, zwei Oboen mit einem englisch Horn, drei Klarinetten mit einer Baßklarinette, acht Hörner, drei Fagotte, vier Trompeten, eine Baßtrompete, vier Posaunen, Kontrabaßtuba, vier Pauken, Becken, Rührtrommel, Harfen und Streicher in Aktion treten. Ähnlich ist das Orchester im „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“. Um der großen Anzahl der Bläser ein gehöriges Gegengewicht zu geben, ist die Zahl der Streichinstrumente vorgeschrieben, im ganzen vierundsechzig: sechzehn erste, sechzehn zweite Violinen, zwölf Violen, zwölf Violoncellos, acht Kontrabässe. Wenn die Streicher geteilt sind, ist die Zahl der partizipierenden Pulte genau verzeichnet.

Damit die Klangwirkung eines solchen Riesenkörpers nicht die völlige Verdeckung der Singstimmen auf der Bühne zur Folge habe, fiel Wagner auf den Gedanken der Verdeckung des Orchesters, welche einen mehrfachen Zweck hat; vorerst den Klang einzudämmen, die verschiedenen Klangkörper miteinander möglichst zu verschmelzen, sodann die Illusion des Schauspieles nicht durch den Anblick der streichenden, blasenden und schlagenden Musiker zu stören. In solcher Art war dieses Mittel nicht neu. In den ersten Zeiten der Oper war das Orchester überhaupt unsichtbar, hinter der Bühne aufgestellt; die Verdeckung des Orchesters wurde auch von dem Franzosen Grétry im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts befürwortet. Für ein Festspielhaus eignet sich die Verdeckung; unsere Opernhäuser können darauf verzichten. Das Bewußtsein, im Theater zu sein, wird auch durch die gänzliche Verdeckung nicht behoben, weder dort noch da. Es ist sogar ein eigener Reiz, dessen bewußt zu bleiben, die Illusion nicht ins Ungemessene zu steigern und überspannen zu wollen. Man würde fehlgehen,

wenn man die völlige Wirkungsfähigkeit dieser und der nachfolgenden Opern von Wagner von solchen Bedingungen abhängig machen wollte.

Wie der große Orchesterapparat, an den zugehörigen Stellen verwendet, seine übermächtige Wirkung ausübt, so gilt dies auch von jedem einzelnen Instrumente, welches, an der richtigen Stelle angebracht, von der gleichen Wirksamkeit wie die kompakte Orchestermasse sein kann. Die Weise, die in der „Walküre" dem Violoncell anvertraut ist, als Siegmund und Sieglinde sich begegnen, „sein Blick mit steigender Teilnahme an ihren Mienen haftet", wirkt gerade so und vielleicht noch fesselnder als manche reichbesetzte Stelle. Neben Reichtum und Überreichtum kommen hier auch Einfachheit und völlige Zurückhaltung in Verwendung der Mittel zu ihrem vollen Rechte.

Eine besonders liebevolle Behandlung widmet Wagner der Naturschilderung. Die orchestral koloristische Tonmalerei im Anschluß an die elementaren Naturvorgänge — wie Feuer, Wasserlauf, Blitz und Donner, Sturmwind, Erscheinung des Regenbogens — vollzieht sich nicht äußerlich, sondern wird zu den inneren Vorgängen der Handlung in Beziehung gebracht. Es werden nicht äußerliche Effekte erzielt, sondern die Mittel der Instrumentalmusik auch da in den Dienst der Handlung, der Psyche des Dramas gestellt. Die koloristisch-musikalischen Ausführungen sind zugleich Erlebnisse der handelnden Personen. Es wird uns wie im Spiegel der Seele mitgeteilt. Doch auch rein illustrativ wird die Musik verwendet, die das Klettern Alberichs, das „Knicken, Nicken und Gangeln" Mimes, das Schmieden der Zwerge, das Zischen der Dämpfe und anderes begleitet. So bildet das Orchester eines der wichtigsten, vielleicht das wichtigste dramaturgische Hilfsmittel in der Ausführung des Wagnerischen Kunstwerkes.

Auch die Durcharbeitung der Motive ist von diesem Standpunkte zu betrachten; sie ist einerseits ein rein musikalisches, andererseits ein dramatisch-dichterisches Mittel. Im „Ring" werden die Motive organisch verbunden; ihre Durcharbeitung beschränkt sich

nicht auf je einen Teil des Zyklus, sondern erstreckt sich gleichmäßig auf alle Teile.

Im „Rheingold" ist das motivische Grundmaterial gegeben, welches auch der Zahl nach die größere Menge der Motive vorerst in Einfachheit, wie Wagner sagt, als „plastische Naturmotive" einführt. Von den ungefähr neunzig Hauptmotiven, welche im „Ring" verwendet werden, findet man bereits über den dritten Teil im „Rheingold", und dann folgen die einzelnen Werke mit je sich vermindernder Zahl neu eingeführter Motive. Die „Götterdämmerung" hat fast nur ein Drittel neuer Motive gegenüber dem „Rheingold". Im umgekehrten Verhältnisse zu dieser Minderung der Neueinführung steht die stetige Steigerung der motivischen Arbeit, die Veränderung der Motive in rhythmischer, harmonischer und koloristischer Beziehung, die kombinatorische Vereinigung von zwei oder ausnahmsweise auch drei Motiven. Die vorerst in Naturkraft und Einfachheit erscheinenden Motive erfahren mannigfache Wandlungen, Varietäten, Veränderungen. Das Verfahren unterscheidet sich in einer Hauptbeziehung von der Variationentechnik der streng symphonischen und Kammermusik und erhält seine differentia specifica. In dieser wird ein periodisch aufgebautes Thema figurativ, kontrapunktisch, harmonisch und besonders in Orchesterkompositionen auch koloristisch variiert, immer unter Wahrung der periodischen Hauptcäsuren des Themas, welches den Ankerpunkt für das Festhalten an der musikalischen Grundlage des Themas bildet. Anders in der musikalisch-dramatischen Arbeit, bei welcher das Motiv sich schon äußerlich von dem Thema der Kammer- und symphonischen Musik durch die Kürze unterscheidet oder bei einer etwas längeren Ausdehnung durch die bei der dramatisch psychologischen Ausarbeitung nicht notwendige Beibehaltung der periodischen Gestaltung. Die Motivik des Musikdramas folgt dem äußeren und inneren Hergange der Handlung und berücksichtigt erst in zweiter Linie die ebenmäßige Ausgestaltung. Sie ist die Magd, das Drama der Gebieter. Ihre Linienführung ist von Wagner auf die Perspektive der Bühne berechnet, wie die Dekoration des Malers.

So unterscheidet sich die motivische Arbeit des Musikdramas von der thematischen Arbeit der Kammer- und Symphoniemusik, wenngleich mannigfach Analogien, Überleitungen, Überführungen und vielleicht auch Übergriffe stattfinden; diesen letzteren begegnet man besonders in der modernen symphonischen und Kammermusikliteratur, in welche die motivische Arbeit des Wagnerischen Musikdramas hinüber geleitet wird. Auch in der klassischen und in der klassizistischen Literatur wird das Thema in seine Teile zerlegt, motivisch verarbeitet; die Haydnische Technik beruht zum großen Teile auf der Durcharbeitung kleinerer Motive, jedoch immer mit Rücksicht auf größere oder kleinere periodische Abschnitte, die an sich für die Ausgestaltung des betreffenden Satzes maßgebend sind. Dieser letztere unterscheidet sich naturgemäß auch von der eigentlichen Variation, welche in der klassischen Literatur nicht nur als selbständiger Satz, also als ein in sich abgeschlossener Satz des ganzen zyklischen Werkes gebraucht wird, sondern auch innerhalb anderer Gebilde, wie in der Sonatenform und in den Rondogebilden Anwendung findet. Am ehesten könnte man die motivische Durcharbeitung im Musikdrama derjenigen im Durchführungsteile an die Seite stellen, also dem zweiten Hauptteile der klassischen Sonatenform. Hier wird auch von modulatorischen Mitteln ein freierer Gebrauch gemacht, der in diesem Teile seine volle Berechtigung hat, da er von der Exposition und der Wiederholung eingeschlossen ist. In den letzteren ist das symmetrische Konstruktionsprinzip an sich maßgebend und gelangt in der Gegenüberstellung tonaler Hauptgruppen zur vollen Geltung. Wir haben bereits den Vergleich gemacht: diese Art motivischer Technik verhält sich gegenüber der thematisch motivischen Arbeit der Kammer- und Symphoniemusik — und hier könnte man auch die Motivik beim Liede und der Ballade einschließen — wie die Al-Fresco-, genauer Dekorationsmalerei zur Landschaftsmalerei.

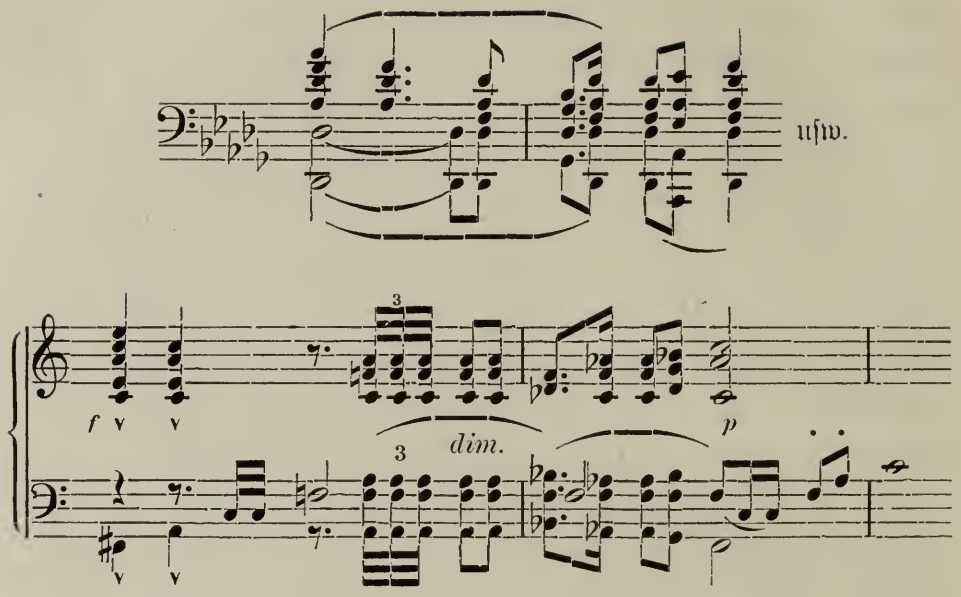
Die Motivik des Musikdramas ist in größeren — um nicht zu sagen gröberen — Konturen ausgeführt, wohl deshalb schon mit Recht, weil sie ja nur als instrumentale Begleitung für die Vorgänge der

Bühne, für die Aussprache der Personen und für die Über- und Einleitungen der einzelnen Szenen, respektive des ganzen Dramas gedacht, diesem Zwecke unterworfen ist. Sie ist also eine eigentliche Zweckmusik, die sich den Anforderungen desjenigen unterwerfen muß, dem sie dienstbar ist. Es kann in dieser Beziehung auch zu viel geschehen. Die Dienerin zeigt dann ein Antlitz, welchem die Dienstfertigkeit einen ängstlichen Ausdruck verleiht. Sie will dort und da den Geboten und Anforderungen entsprechen und verliert sich in kleinen Zügen, ihr Wesen wird zerfahren. Die Musik erhält den Charakter eines Mosaikbildes, in dem die Steinchen, die Motive und Motivteilchen den Gesamteindruck verwischen oder schädigen. Dies ist z. B. am Schluß der Szene zwischen Alberich und Hagen in der Götterdämmerung der Fall. Die Stimmung und Abtönung der Szene bildet den Zusammenhalt, den Kitt. Darin ist Wagners Kunst stetig vorgeschritten. Die Überleitungen und Stimmungsübergänge vervollkommnen sich. Wer wollte dann den Meister bei der Verwendung dieses oder jenes Motives immer fragen: Woher, Wieso, Wozu?

Wenn nun die dramatische Motivik einerseits gegenüber der Thematik der reinen Musik im Nachteil ist, so befindet sie sich andererseits wieder in einem großen Vorteile. An Stelle der intrikateren, feineren, spezifisch musikalischen Ausführung, die in der Kammer- und Symphoniemusik auf sich gestellt ist, tritt hier die dramatisch-tondichterische Verwendung, und darin hat Wagner im Anschluß an seine Vorgänger das Tiefsinnigste geleistet, was überhaupt bisher zutage getreten ist. Was Wagners Kunst in poetischer Verwendung und in tondichterischer Umdeutung der Motive im „Ring“ bietet, übersteigt alles Vorangegangene. Das Motiv wird gelegentlich noch in der älteren Art zur Weckung der Erinnerung vorangegangener Erlebnisse oder Vorgänge angewendet, wie in der Schlußszene des „Siegfried“, da Brünnhilde vor ihrem Liebesentschlusse von dunkeln Ahnungen erfüllt („Mein Auge dämmert, mein Licht verlischt: Nacht wird's um mich“) an Wotans „heilige Schmach“ gemahnt wird, die er der Tochter bekannte („Walküre“ 2. Akt, 2. Szene). Hauptsächlich

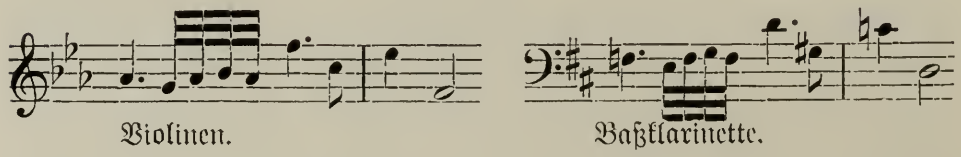
werden die Motive zur Aussprache von Ahnungen, von Weissagungen, von Ideenassoziationen geistvoll sinniger Beziehungen in metaphorischer Weise verwendet. Sie werden dichterisch umgeprägt, und dieser Umdeutung schließt sich dann auch die rein musikalische Umwandlung an. Überall liegen dichterische Absichten zugrunde, auch bei den Wandlungen der Motive im Anschluß an aufeinanderfolgende Stimmungen. Neben diesen poetisch-dramatischen Tendenzen bei der Verarbeitung und Einstellung von Motiven, die gerade im „Ring" von ausschlaggebender Wichtigkeit sind, leistet der Künstler den musikalisch-technischen Forderungen Genüge; die Motive werden in eigentlich thematischer Weise durchgearbeitet, wo und wann es dem Dramatiker zulässig erscheint. Manche motivische Veränderungen im Verlaufe eines größeren Gebildes sind lediglich aus musikalisch notwendigen Rücksichten vollzogen, und es bedarf dann keiner weiteren Erklärungen. Das Hineingeheimnissen hat darin seine natürlichen Schranken, die von der Deutungssucht nur allzu gern und allzu oft durchbrochen werden.

Das Motiv dient gelegentlich als Beantwortung einer Frage, die anstatt in Worten in der Musik erfolgt, wie im ersten Akte „Siegfried" bei der dritten Frage: „Wer wird aus den Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen," nach Mimes Rufen des Entsetzens, „die Stücken!", bei denen Siegfrieds Kraftmotive ertönen, Mime die Antwort schuldig bleibt. Die Musik gibt die Antwort mit Siegfrieds Motiv: er ist es, der das Schwert neu schmieden wird. Dichter und Hörer verständigen sich da durch die Musik. Die Motive dienen als Mitteilung des ersteren an die letzteren; so wenn bei der Übernahme des Ringes von seiten Siegfrieds das Motiv der Rheintöchter erklingt: Siegfried denkt nicht an dieselben, wohl aber der Zuhörer. Den mannigfachsten Wandlungen werden die Motive unterzogen; ihr Ausdruck wird getrübt, verdüstert: So erleidet das Walhallmotiv mit Wotans traurigen Erfahrungen manche düstere Wandlung:

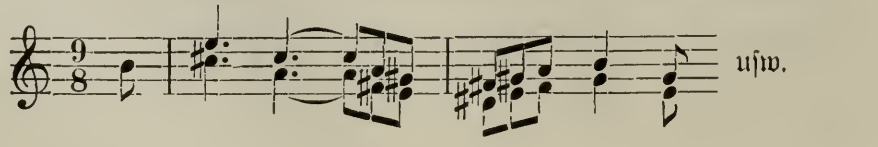


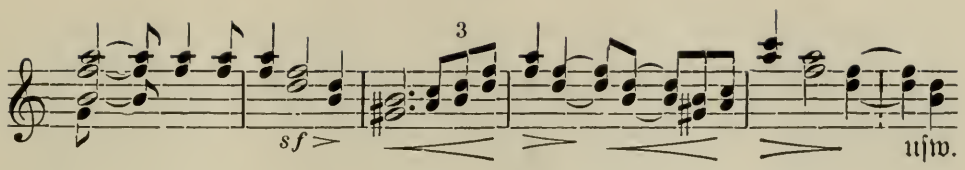
Dies ist zugleich ein Beispiel für Verbindung von zwei Motiven (Walhall und Rheingold).

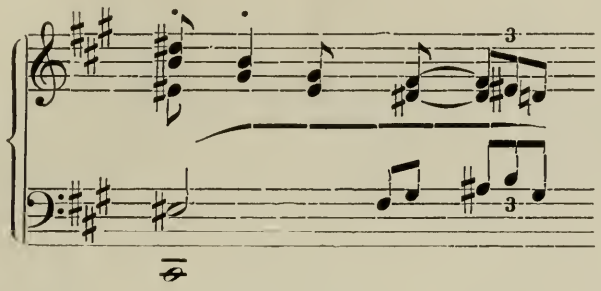
Das Motiv der liebevollen Hingebung von Brünnhilde und Siegfried wird in jener grausigen Schlußszene des ersten Aktes „Götterdämmerung" zertreten und geknickt



In Schattierungen aller Art, wie ein Gedanke in verschiedenen Stimmungen werden die Motive gewandelt, in negierend niederdrückender, in positiv erhebender, sich beruhigender Weise bis zur Zuversicht und zum Jubel. So wird das Ringmotiv in Brünnhildens Erfassung des Ringes als Liebeszeichen, das sie von Siegfried erhalten hat, lieblich, wonnig:

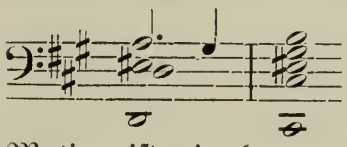




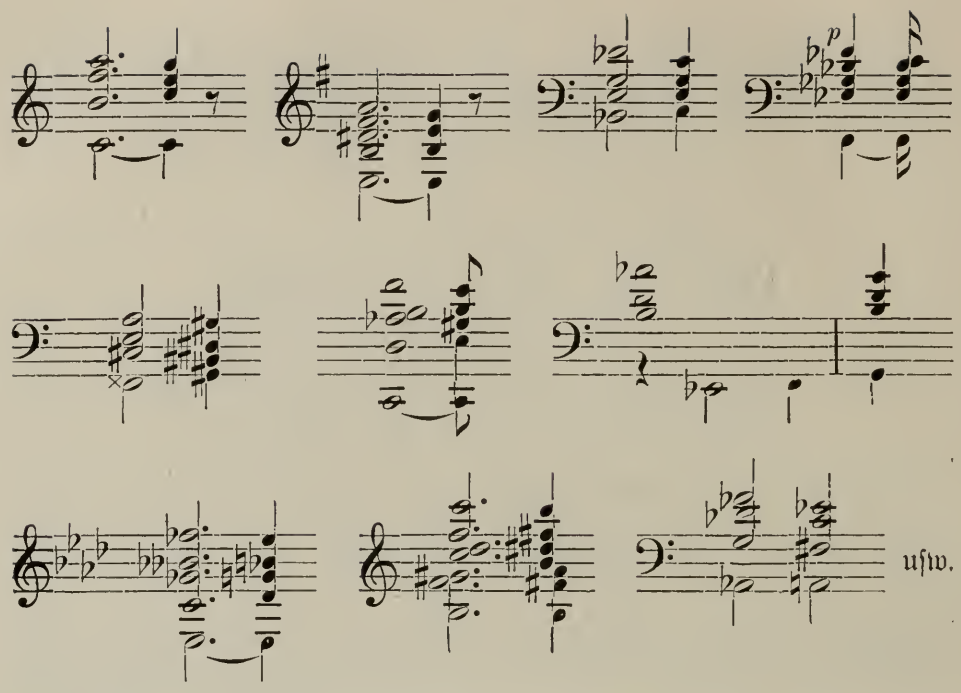


Unabsehbar sind diese geheimen Beziehungen; dem Hineingeheimnissen ist ein freier Spielraum gewährt. Manche Erklärung oder Deutung bleibt der Phantasie des Hörers überlassen. Der Symbolismus der Motivik steigert sich immer mehr, besonders vom dritten Akte „Siegfried", gerade infolge der noch vollendeteren motivischen Technik, die sich Wagner in der Zwischenzeit bei der Arbeit von „Tristan" und „Meistersingern" erworben hatte.

Die Motive sind entweder rein melodisch oder harmonisch erfunden. Die rein melodischen im „Ring" sind nicht selten auf den Tönen der Grundakkorde aufgebaut und demzufolge von greifbarster Plastik. Andere sind gänzlich harmonisch erdacht, wie ein Motiv, welches die Todesverkündigung Brünnhildens einbegleitet.



Solche Motive kann man sich gar nicht anders vorstellen, als in dem harmonischen Gewande. Auch das eine der Rheintöchter-Motive ist ein harmonisches; an seinen Wandlungen und an der Art seines mannigfach wechselnden Zusammenhanges „mit fast jedem andern Motiv der weithin sich erstreckenden Bewegung des Dramas" (X, 189) kann man die Art der musikalisch-dramatischen Veränderungen genauer darlegen. Es ist eines der markantesten Wagner-Motive mit dem Sept-undez-tredez-Vorhalt; besonders der Undezvorhalt spielt eine große Rolle.

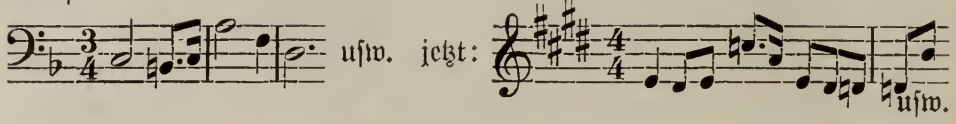


Jede Umbildung vollzieht sich im engsten Anschluß an den dramatischen Vorgang und die sich in demselben kundgebenden Leidenschaften. Harmonische Wandlungen aller Art, von Dur in Moll, von Moll in Dur, von reinen Dreiklängen in übermäßige und sonstige alterierte und dissonante Akkorde geben ein reiches Detailmaterial. Die harmonischen Beziehungen der Motive spiegeln den geheimnisvollen Zusammenhang wieder. Auch die rhythmischen Umbildungen sind mannigfaltig: Beschleunigungen, Verlangsamungen, durch Synkopen bewerkstelligte Umgestaltungen, wie überhaupt Umrhythmisierungen aller Art. Gleich im Vorspiel des „Rheingold“ verdoppelt sich die Bewegung des ersten Motives, und so werden fast alle Motive rhythmischen Wandlungen unterzogen. Solche Steigerungen bilden eines der Machtmittel der Wagnerischen Kunst. Besonders die Liebesszenen und die Momente, in denen Liebessehnen zum Ausdruck gelangt, werden dynamisch stetig aufsteigend, anschwellend in Töne gebracht. Die figurative Steigerung vor dem Lenzeslied Siegmunds, das unbestimmte Liebesdrängen Siegfrieds bei Eröffnung des Geheimnisses von der Felsenfrau durch

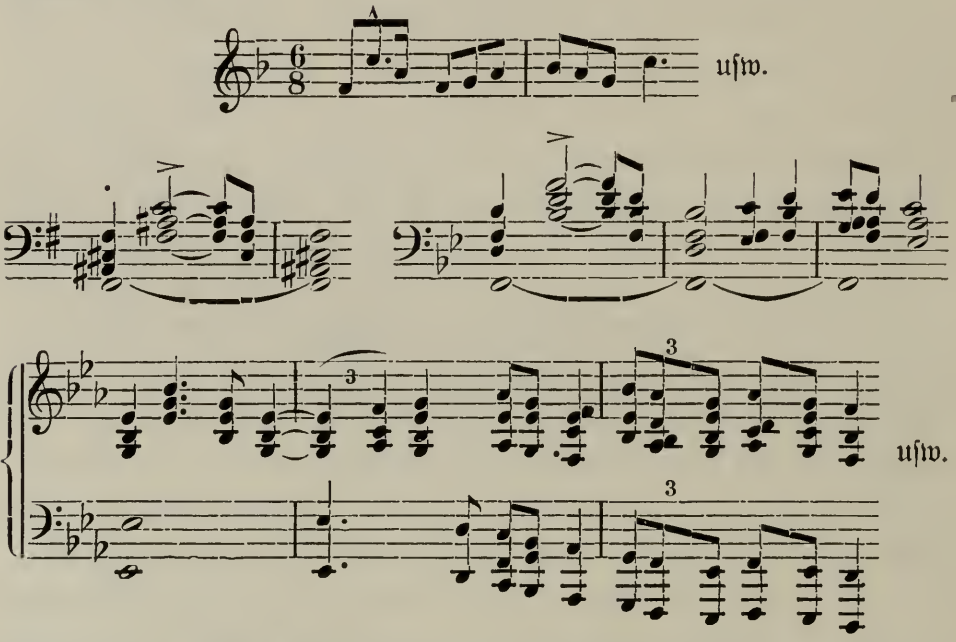
das Waldvöglein (Kl.-A. S. 199, 2, 2, dann S. 201, 3, 1 und S. 203, 1, 1) und endlich der Schluß der Götterdämmerung mit dem Hervorbrechen der Liebesgewalt nach dem Einsturz der Halle und Walhalls — da zeigt sich der musikalische Dramatiker in vollster Machtentfaltung. Die Tonkunst ist in der Höherführung der Motive die geeignetste Genossin der dramatischen und seelischen Vorgänge. In der Einleitung zur Erzählung Loges von der Minnemacht liegt eine willkommene Vorbereitung des Hörers durch die sich mählich steigernde und aufwärts schwingende Figur.

So selbständig ein oder das andere Motiv für sich ist, so steht es doch in einem innigen Zusammenhang mit anderen. Sie sind dann entweder rein musikalisch auseinander entfaltet oder in Analogie mit der ihnen innewohnenden Bedeutung aus- und miteinander entwickelt, wie z. B. Ring- mit Walhallmotiv aus einem und demselben Triebe hervorgegangen (vgl. S. 234). Man kann von Motivfamilien sprechen. Es gibt verschiedene Grade der Verwandtschaft: die Motive stehen zu einander im Verhältnisse wie Ahnen und Abkömmlinge oder wie Geschwister. Die Ableitungen eines aus dem anderen, oder von einem aus zwei oder mehreren sind so abwechslungsreich gestaltet, daß es manchmal nur ein Spiel der Kombination ist, ihre Beziehungen aufzudecken und in ihnen den geistigen Zusammenhang aufzuspüren. Es ließe sich eine ganze Skala der Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen, wie der Abweichungen und Verselbständigungen aufstellen. Aus einem Keime entsteht gelegentlich ein Motiv und mit und aus demselben eine Kette von Bildungen, die mehr oder weniger darauf zurückzuführen sind. Loge und das Feuer bilden solch ein Aggregat von Akkorden und ihren Zerlegungen, diatonischen und chromatischen. Die Wälsungen haben ihren Kreis von Motiven, die in- und miteinander stehen. Sie dienen nicht allein äußerlich zur Kennzeichnung der Stammesgemeinschaft der einzelnen ihr zugehörigen Glieder, sondern werden gerade zur Äußerung psychischer Vorgänge bei diesen verwendet, wie dies im allgemeinen vor sich geht. Als Siegfried vor der schlafenden Brünnhilde seiner Mutter gedenkt, da äußert

sich sein Bangen in einer der Familie entnommenen Art und Weise:

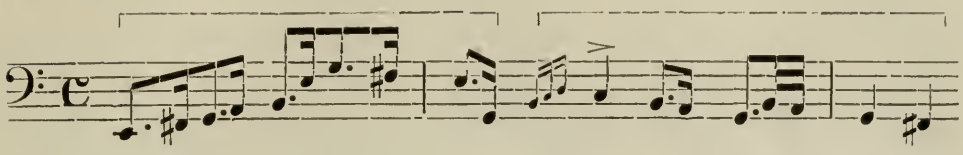


Die Einführung der Motive vollzieht sich in verschiedener Art, so daß ihr Zusammenhang mit anderen nicht immer gleich auffällt. Ein Motiv taucht gelegentlich vorerst in einem rhythmischen Anklang auf und gewinnt erst allmählich seine definitive, richtiger seine bestimmte Gestalt. Der Umwandlungsprozeß aus einem Motiv in ein anderes vollzieht sich manchmal vor uns, wie aus dem Hornmotiv des jungen Siegfried die heroische Gestalt thematisch gewonnen wird:

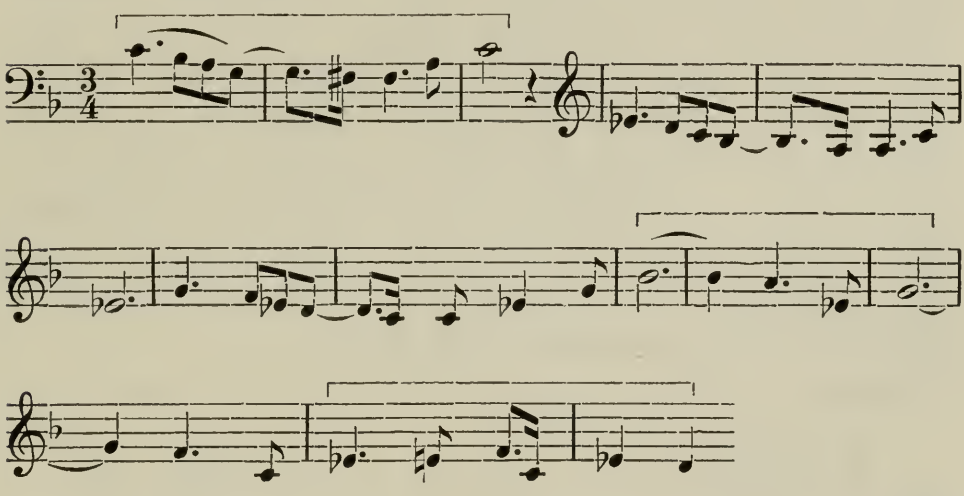


Die Weiter- und Fortbildungen erstrecken sich auf die nachzeitige Vereinigung von zwei oder drei Motiven, die in dieser ihrer Aufeinanderfolge förmlich zu einem neuen selbständigen Motiv erwachsen; die psychische Kombination ruft die musikalische Zusammenziehung hervor. Dies vollzieht sich vorwiegend in den Erzählungen, in denen die Aneinanderreihung der Geschehnisse die

Folge der Motive bedingt, wie in der zweiten Szene des zweiten Aktes „Walküre", da Wotan ob seiner Gebundenheit von Leid und Sorge erfüllt ist:

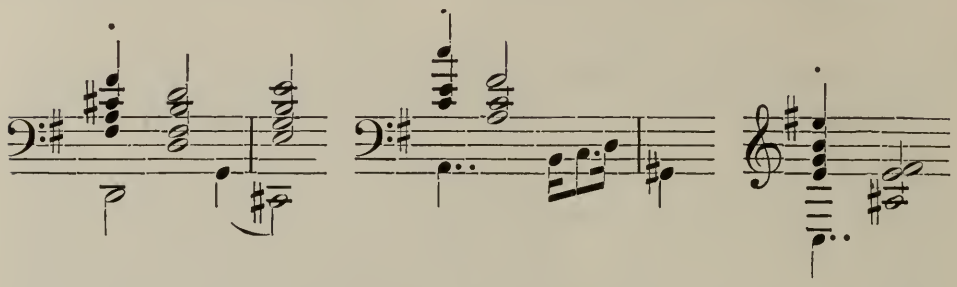


Die Anreihung zweier oder mehrerer Motive im tondichterischen Dienste einer Stelle ist nicht selten; darin besteht ein Teil der motivischen Arbeit. Wie sehr diese Technik sich vervollkommnet, ersieht man aus der Art, wie aus der Folge der Motive eine einheitliche Kantilene entwickelt wird. Der Prozeß vollzieht sich auch in umgekehrter Folge, indem aus einer Kantilene mehrere Motive gewonnen werden, die selbständige Bedeutung erhalten. Dies ist z. B. in dem Solo des Violoncello in der ersten Szene der „Walküre" der Fall:

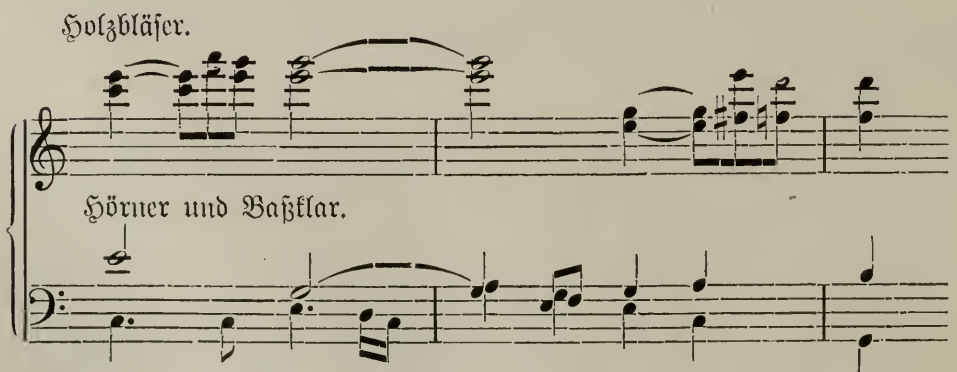


Wie in der symphonischen und Kammermusik die Themen in Motive zerlegt werden, so werden hier aus den Motiven Teile herausgenommen und in der Verarbeitung verwendet. Manchmal ist es nur ein auf- oder abwärtssteigendes Intervall, welches für eine Szene, oder einen Szenenteil symptomatische Bedeutung gewinnt, wie in der ersten Gibichungenszene der „Götterdämmerung",

wo der Abwärtssprung, bald in Terz, bald in Quint oder Sept oder Oktav in seiner rhythmischen Prägnanz erkennbar bleibt: das Verhängnis hat Hagens Gier als zerstörendes Mittel erwählt.



Aus einem Motiv wird gelegentlich ein Teil entnommen und zur figurativen Begleitung verwendet und verarbeitet. Doch kann man nicht jeder Phrase motivische Bedeutung zuerkennen; auch ohne bestimmte tondichterische Absicht verarbeitet die künstlerische Phantasie den thematischen Stoff. Von den Mitteln der Kontrapunktik wird bald rein tonsetzerisch, bald im Dienste der Tonpoesie Gebrauch gemacht. Die Nachahmungen in der Einleitung zur „Walküre" veranschaulichen das Ballen des Unwetters, der drohenden Gewitterwolken, ebenso die Engführungen im Vorspiel zum dritten Akte „Siegfried", in dem das Bild des von Pein und Sorge gepeitschten Wotan entrollt wird. Die Umschlingungen der Stimmen steigern sich besonders mit diesem Akte. Vereinigungen von zwei und ausnahmsweise von drei Motiven werden in der sich stetig vervollkommnenden Kunsttechnik vorgenommen.



Fag., Vc. und Kl., Pos. (mit Hinweglassung der Nebenstimmen).

Der Unterschied der motivisch-dramatischen Übereinanderstellung von der eigentlich kontrapunktischen Gegenüberstellung bleibt bis zu Wagners letzten Werken generell bestehen. Die Motive werden übereinandergestellt und treffen zumeist in jenen Tönen zusammen, welche einen Zusammenklang geben. Dies geschieht manches Mal in einer Weise, daß nicht so sehr die Linienführung oder das Thematische der symphonischen Arbeit bestimmend ist, als das koloristische Moment. Es entsteht so eine Führung, die nicht mit Unrecht als „koloristischer Kontrapunkt" bezeichnet wurde. Davon gibt der Schluß der Trilogie ein besonders deutliches Beispiel. Die Einbekleidung der Motive und ihrer Zusammenfügungen mit farbigen Gewändern gewährt den mannigfaltigsten Sinnenreiz. Dieses Verfahren wurde von den Manieristen äußerlich angewendet. Motive kommen nicht nur im Instrumentalkörper vor, sondern werden auch von der Gesangsstimme übernommen, zumeist dann, wenn ein besonderer Nachdruck gegeben werden soll.

Die Verbindung der Motive innerhalb größerer Gebilde gewinnt immer mehr an technischer Vollendung. Alles fügt sich aneinander, ist in das Ganze eingeordnet und geht in ihm auf. Ab und zu sind die Nähte erkennbar und wohl zumeist erst dann, wenn man vom lebensprühenden Kunstorganismus die tondichterische Hülle abreißt, gerade so wie die Gehirnnähte erst sichtbar werden, wenn man die Kopfhaut von der Decke entfernt. In der Vereinigung, der Kongruenz in Ausführung des Kompromisses liegt der größte Triumph der Wagnerischen Kunsttechnik, die in dieser Beziehung in der dritten Periode seines Schaffens ihre höchste Vollkommenheit erreichte.

XVII.

Eine Arbeit wie die Musik des Nibelungen-Zyklus konnte nicht, wie Wagner ursprünglich annahm, in drei Jahren vollendet werden. Es vergingen von dem Jahre 1852, da er die Dichtung des Zyklus fertigstellte, bis zum Abschlusse der Partitur noch volle zwei und zwanzig Jahre. Die musikalische Arbeit hatte er Ende Juni 1857 bis zur Mitte des zweiten Aktes von „Siegfried" gebracht; da ließ er sie liegen. „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen . . . . Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam" (L. II, 173, 175; Zürich, 28. Juni 1857). Die Kämpfe waren innere und äußere: Äußere um die Beschaffung der Mittel für seine Existenz und um die Bewerkstelligung von Aufführungen seiner vorangegangenen Opern; innere Kämpfe, die ihm die harte Entbehrung ob der Entfernung vom größeren deutschen Kunstleben auferlegte, tiefste seelische Erregungen in der Liebe zu einer Frau, und die Entfremdung und Abkehr von seiner Gattin. Sein Hauptquartier war Zürich und die Umgebung; nähere oder weitere Ausflüge machte er in die französische Schweiz, an die oberitalienischen Seen, dann nach Genua, Spezia, ferner nach Paris, London (Febr. bis Juni 1855), wo er, von der philharmonischen Gesellschaft berufen, in Anhoffung materiellen Gewinns, der aber ausblieb, Konzerte dirigierte; diese Reise hatte in unliebsamer Weise die Komposition der „Walküre" unterbrochen. Sogar nach Amerika sollte er behufs Erwerbung von Mitteln für seinen Lebensunterhalt gehen; doch kam es nicht dazu. Ein

Antrag aus Brasilien vom Kaiser Dom Pedro zur Komposition einer italienischen Oper oder vielmehr einer Oper für die italienische Operngesellschaft in Rio de Janeiro war mit bestimmend zur Ausführung eines Planes, den er schon früher ins Auge gefaßt hatte und welcher die Unterbrechung seiner „Ring"-Komposition zur Folge hatte.

Wagner war es nachgerade müde, eine Partitur nach der andern ohne die Möglichkeit einer Aufführung aufzustapeln, denn der „Ring" war nur als Bühnenfestspiel möglich, und zur Ausführung dieses mählich wachsenden Planes, der seit 1851 immer wieder hervortritt und allmählich ausreift, waren für den Verbannten keine Aussichten vorhanden. So war es jetzt seine Absicht, ein „praktikables Opus" zu schaffen und er nahm an, daß die neue in Angriff zu nehmende Oper ihm bald und schnell „gute Revenuen abwerfen" und ihn „für einige Zeit flott erhalten werden" (Juni 1857). Wie erstaunen wir zu hören, daß dieses Werk „Tristan und Isolde" ist, dasjenige, in dem er sich über alles, was bisher in der Opernliteratur geschaffen worden war, rücksichtslos hinwegsetzte und an welches er „die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubt". Wagner wollte mit dem „Tristan" „ein seiner szenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher ausführbares Werk liefern". Der Umfang war allerdings kleiner als der des „Ring des Nibelungen", aber die Anforderungen an die Darsteller noch größer als diejenigen, die Wagner in seinen Werken bis zur Komposition des „Siegfried" gestellt hatte. Ob die Abwesenheit und die Entfernung von dem deutschen Musikleben diese weit ausgedehnte und große Anforderungen stellende, dichterisch-musikalische Konzeption mit verursachten, möge dahingestellt bleiben. Seine Freunde in Deutschland fürchteten ohnedies, daß Wagner „bei so langer Entwöhnung vom lebendigen Verkehre mit dem Theater wohl die früheren Vorzüge einbüßen, in das Unpraktische, Unbühnen- und Unsängermäßige verfallen, somit den neuen Arbeiten den Wert der Aufführbarkeit entziehen möchte". Diese Befürchtung

setzte sich bei seinen Gegnern in ein Vorurteil gegen sein weiteres Schaffen um, und so hatte denn „Tristan“ nicht nur aus inneren, sondern auch aus äußeren Gründen eine lange Leidensgeschichte im Theaterleben zu bestehen. Wagner war sich bei der Komposition des „Ringes“ wie ein Nachtwandler vorgekommen, der von seinem Tun kein Bewußtsein hätte. Nun wollte er bewußt für die Tagesbühne etwas schaffen, blieb aber auch da in jenem somnambulen Zustande, den Schopenhauer als eine Begleiterscheinung künstlerischen Schaffens erklärt.

Mit den Werken dieses Philosophen war Wagner im Juli 1854 näher bekannt worden, und er begrüßte sie als ein „Himmelsgeschenk, das mir in meine Einsamkeit gekommen ist“. Er war durch seinen Freund Herwegh auf Schopenhauer aufmerksam geworden; Herwegh hatte erkannt, daß eine gewisse Geistes- und Sinnesverwandtschaft zwischen Wagners früheren Operndichtungen und Schopenhauers Grundanschauung von der „Verneinung des Willens zum Leben“ bestehe. Ob die Entstehung der ersten Idee des „Tristan“, die in die gleiche Zeit fällt, ursächlich mit der Bekanntschaft des Schopenhauerischen Hauptwerkes zusammenhängt, mag dahingestellt bleiben. Wagner gibt eine Erklärung, die uns für sich Genüge leisten kann. „. . . . . Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopf einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben“ (L. II, 46, Herbst 1854).

„Tristan“ ist in der Tat das Drama der Liebe oder noch richtiger der Liebesqual, „welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind“. Den Inhalt dieses „Urgedichtes“ der Liebe gibt Wagner kurz selbst an: „Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als

Braut seines Herren folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächte sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten durch die vorsorgliche Mutter bestimmten Liebestrank, läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß plötzlich in hellen Flammen auflodernd, sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonnen und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles wie wesenloser Traum verstoben: nur Eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!"

Zur Zeit, da die Idee des Tristan-Werkes Gestaltung gewinnt, entwirft Wagner gleichzeitig die Skizze zu einem Drama aus dem indischen Leben, „die Sieger", ein buddhistisches Drama, wohl hiezu angeregt durch Schopenhauers Vertiefung in die indische Religionsphilosophie. Diese Skizze steht im ursächlichen Zusammenhange mit der Idee der „Parsifal"-Dichtung, die skizziert wird, als der „Tristan" Ende Juni 1857 aufgenommen und in der Dichtung vollendet ward. Die Komposition des „Tristan" wurde im September desselben Jahres begonnen, durch eine Reise nach Paris und durch die infolge des Zerwürfnisses mit seiner Frau (welche am 17. August 1858 nach Dresden ging) plötzlich angetretene Reise nach Italien unterbrochen. Nach seiner Rückkehr Mitte März 1859, wird die Komposition in Luzern bald beendigt (Anfangs August). Nachdem vom Herbst 1854 bis August 1857 die Vorarbeiten besorgt waren, fällt die Hauptarbeit am „Tristan" in die Zeit von August 1857 bis August 1859. Keines der späteren Musikdramen Wagners ist trotz der äußeren Hemmungen verhältnismäßig in so raschem Zuge fertiggestellt, wie der „Tristan". Das war ein inneres Drängen und ein Bangen, das Werk nicht zu Ende zu bringen, ähnlich, wie die Todesfurcht ihn vor Fertig-

stellung seines „Tannhäuser" befiel. Jetzt war es keine Furcht vor dem Tode, sondern eine Sehnsucht nach dem Tode, wie die, welche Tristan und Isolde erfüllt.

Die „Tristan"-Zeit ist in Wagners Leben die der tiefsten Erregung. Dies spiegelt sich auch im Ausdruck seines Gesichtes wieder. Das aus der damaligen Zeit erhaltene Bild trägt einen so leidenvollen, weltabgewandten Ausdruck, wie keines der andern, von denen manches auch aus kummervoller Zeit stammt. Äußere und innere Not, Qual und Pein marterten damals sein Gemüt. Die ungeahnte Freude, ein kleines Landhaus zu ungestörter Arbeit eingeräumt zu erhalten, das die Familie Wesendonk neben ihrer Besitzung in Enge bei Zürich eigens für ihn einrichtete, sollte von kurzer Dauer sein (von Januar 1857 bis August 1858). Er hatte eine wahlverwandte Seele gefunden, von der er sich nunmehr auch trennen mußte.

Die Texte der fünf Lieder „der Engel", „Träume", „Schmerzen", „Stehe still", „Im Treibhause", von denen Wagner vier im Winter 1857/58 und das fünfte im Mai 1858 in Musik setzte, stammen von der Gattin seines Freundes und Gönners Otto Wesendonk. Die Seelenverwandtschaft und Gleichartigkeit der Stimmung zwischen der Dichterin, Mathilde Wesendonk, und dem Komponisten tritt in einer auffallenden Weise künstlerisch zutage. Es war ein Seelenbund geschlossen; Frau Minne hatte beide bezwungen. In einem Briefe an seine Schwester Kläre vom 20. August 1858 erzählt Wagner von der „Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkennt" . . . „Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, mußte sich endlich auch offen enthüllen, als ich vorm Jahre den Tristan dichtete und ihr gab. Da zum ersten Male wurde sie machtlos

und erklärte mir, nun sterben zu müssen!" Noch 1863 schreibt Wagner an Frau Wille: „Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe". Er bezeichnet diese Liebe als den Höhepunkt seines Lebens. Diese vornehme Frau wirkte klärend und läuternd auf ihn; sie war ihm ein „lieber, lauterer Engel der Wahrheit", durch den er „die schöne, tief beruhigte Stimmung" gewann: „Ich wußte Dich so erhaben, so verklärt, daß ich es mit Dir sein mußte" . . . „Meine Liebe zu Dir konnte nie, durch keinen noch so schrecklichen Augenblick, mehr ihren Duft, ja nur ein zartes Stäubchen dieses Duftes verlieren" . . . „Welchen einzig möglichen, tief beseligenden Trost es mir gewährt, Dich so hoch und erhaben zu wissen" . . . „Dir gleich, Deiner würdig zu sein, — das ist der Hast meines Lebens!" Durch sie war ihm „Beklemmung und Bangigkeit" genommen. Diese Zitate stammen aus den „Tagebuchblättern und Briefen" 1853—1871 („Richard Wagner an Mathilde Wesendonk").

Die Überwindung und die Entsagung war nur nach tiefem Leiden gewonnen. „So tief und schrecklich, wie in den vergangenen letzten Monaten, habe ich nie zuvor in meinem Leben empfunden." Er sagt sich, daß solche Liebe und alles Erhabene in der Welt unglücklich sein müsse. In den trübsten Gedanken und Stimmungen ruft er: „Du bist die wahre Axe meines Lebens." „Die ungeheuren Kämpfe, die wir bestanden, wie können sie enden, als mit dem Siege über jedes Wünschen und Begehren?" . . . „Ruhe der Sehnsucht! Stillung jedem Begehren! Edle, würdige Überwindung!" . . . „Die Welt ist überwunden: in unsrer Liebe, in unsren Leiden hat sie sich selbst überwunden." Im Jänner 1859 tritt die Beruhigung auch äußerlich in den Briefen hervor, indem anstatt des trauten „Du" das „Sie" folgt. Ihre Freundschaft erhält sich über das Leben. Der Gatte hatte sich ihr angeschlossen. „Kinder, daß wir drei sind, ist doch etwas wunderbar Großes! Es ist unvergleichlich mein und Euer größter Triumph . . . ."

Der Welt hat dieses Liebesverhältnis reiche Ernte gebracht. „Jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von

Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen" (M. W. 122, 10. April 1859). „Meine Produktionskraft ernährt sich immer noch aus den Keimen und Blüten, die eine kurze Zeit wie ein befruchtendes Gewitter in mir wirkte" (ib. 128, 26. April 1859). Es ist die Zeit, da er am „Tristan" arbeitete, „um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen" (ib. 68, 12. Oktober 1858). „Daß ich den ‚Tristan' geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit" (ib. 291, Paris, 21. Dezember 1861). „Tristan", „Parsifal" und „Meistersinger" entstanden in diesem Blütensegen. In den letzteren hat Wagner seinem „Freunde ein Monument gesetzt" in der Partie des Pogner, die der Künstler auf Grund „einer wohltätigen Lebenserfahrung" mit besonderer Liebe behandelte (O. W. 83).

Die Komposition der Gedichte schwebt in der „Tristan"-Atmosphäre. „Träume" und „Im Treibhause" wurden von Wagner selbst „Studien zu ‚Tristan und Isolde'" genannt. Aus der Musik des Liedes „Im Treibhause" keimte die Vertonung des todwunden Tristan. Die Musik der „Träume" kehrt in der Liebesnacht von „Tristan und Isolde" wieder; Wagner „gefiel dies Lied besser als die stolze Szene; Himmel, das ist schöner als alles, was ich gemacht!" (ib. 287). „Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht, und nur sehr weniges von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können" (ib. 62). Der Künstler setzte hier seine persönliche Neigung an Stelle des kritischen Urteiles. Die Lieder sind nicht nur als stimmungsvolle Gebilde, sondern auch als künstlerischer Niederschlag erhebender Erlebnisse wertvoll. Zum Liederdichter fehlten Wagner die in kleinen Formen notwendigen, engeren Beziehungen im Wechsel und in der Aufeinanderfolge der kleinsten Teile. Es fehlte ihm auch die rasche Erfindungsgabe, die sich in einem kleinen Gebilde im Moment zusammenfaßt. Er war von Jugend gewöhnt, mit großen Strichen zu arbeiten. Dieses Urteil Wagners könnte Bedenken nicht unbegründet erscheinen lassen, die bei der Aufnahme seiner Ansichten über andere Werke auftreten.

Wie gar sehr und wie oft sind die Künstler in arger Täuschung über den relativen Wert ihrer eigenen Werke!

Den Vorzug, daß sich in diesen Liedern Wort und Ton innigst vermählen, teilen sie mit dem „Tristan". In ihm erscheint der Traum der Romantiker erfüllt: das Wort geht in der Musik, die Musik im Wort restlos auf. Aus der Sprache der Gedanken taucht die Sprache der Gefühle auf, der regelrechte Vers geht in abgerissene Sätze und Ausrufe über; bei ihrer Vereinigung mit Tönen gelangt die Macht der Musik zu voller Geltung, sogar zu einer gewissen Vorherrschaft über das Wort, im Drama auch über die Handlung. So konnte Wagner sagen, daß im zweiten Akte „Tristan" fast gar nichts vorgehe, wie Musik (IX, 307). „Dieses Werk ist mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht habe." Die Vorgänge der Handlung werden von außen nach innen verlegt, die äußere Handlung so viel als möglich beschränkt. Das Ideal der Florentiner Hellenisten, welche die Oper begründeten, ist erreicht: das Musikdrama ist ein Mittel der Seelenkunde geworden. Von den szenischen Machtmitteln der Oper — Seefahrt, Stimmungsdekoration in Tag- und Nachtbildern, von Jagd und Kampf — ist gleichwohl ein dichterisch wirksamer Gebrauch gemacht; aber in einer Weise, daß dies alles gegenüber den inneren Vorgängen der Handlung zurücktritt. Wenn dieses Werk als Literaturoper bezeichnet wurde (von Bülow während der Arbeit am Klavierauszug), somit mehr für das literarisch-musikalische Studium als für die szenische Aufführung geeignet erscheint, so könnte man diese Schöpfung eher „Musikoper" benennen, indem einzig die Musik den Schlüssel für die Vorführung all der Vorgänge gibt, die fast ausschließlich psychologisch sind. Die seelischen Bewegungen werden in Töne gefaßt und teilen sich so dem Zuschauer, richtiger dem Zuhörer mit. Man kann dem Liebesduett mit geschlossenen Augen zuhören und wird dabei gegenüber der Schaustellung auf der Bühne nicht viel verlieren.

Damit soll nicht der so oft gemachte Vorwurf wiederholt werden, daß diese längste aller Liebesszenen, die die Literatur kennt, ent-

wicklungslos sei, daß sie nicht wie die Liebesszene von Elsa und Lohengrin, von Siegmund und Sieglinde, von Siegfried und Brünnhilde in einem stetigen Fortschreiten der Vorgänge vor sich gehe. Auch hier entrollt sich eine innere Entwicklung des Empfindungslebens vom ersten Jubel des Wiedersehens zu dem Insichversenken, dem Nachsinnen über alles, was die Liebenden trennt, über die Truggebilde im Lichte des Tages, die Vereinigung im Dunkel der Nacht, über die einzige Möglichkeit, die Trennung für immer im Liebestod zu überwinden, bis zum letzten Teile der Liebesszene, dem Übergang in die Ekstase. Dies ist nicht nur innerlich begründet, sondern wird auch mit Rücksicht auf die formal symmetrische Konstruktion der ganzen Szene, die fast den zweiten Akt völlig ausfüllt, vollzogen, indem hier die Rhythmik und Dynamik eines zyklischen symphonischen Gebildes von der Dramatik eingefaßt wird, wie ein kostbarer Edelstein von der Goldfassung.

Die Anforderungen an die Auffassungskraft der Zuhörer sind hier allerdings nicht gering. Die Stilbehandlung ist die schwierigste, die uns in Wagners Opern begegnet. Der Umfang des Ganzen ist nichts weniger als beschränkt, die Konturen sind ins Weiteste gezogen, die Bogen auf das Höchste gespannt. Obzwar Wagner sich nur auf eine Auseinandersetzung der inneren Vorgänge beschränkt, ist das Volumen des Gedichtes „von derselben ausführlichen Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden mußte. . . . Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen vorgebildet ist" (VII, 122).

Die Handlung ist in die wichtigsten seelischen Momente zusammengezogen, und diese sind wieder in breitester Weise ausgeführt.

Die Verdichtung, die Kondensierung der Handlungsmomente ist in wenigen Motiven vollzogen; diese werden dann in allerreichster Weise behandelt und ausgeführt. Alles dreht sich um das Zentrum der Liebe in den verschiedensten seelischen Färbungen, psychischen Schattierungen und tondichterischen Kundgebungen. So wurden die Hauptmotive der Oper von den Exegeten in dieser Art benannt, als Liebes-Zauber, -Sehnsucht, -Verhängnis, -Groll, -Hoffnung, -Jubel, -Beseligung, -Erwartung, -Schmerz, -Not, -Qual, -Trank, Begrüßung, Untrennbarkeit, Sehnsuchtsklage bis zur Verzweiflung, Todessehnsucht, Todesverklärung und dem Liebesfluch. Diesen letzteren bezeichnet Wagner (VIII, 180) „als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich auftürmte". Es ist dann hier nicht mehr die Frage, wie weit die physische Grundlage dieses Liebeslebens und Treibens reicht und wo die Metaphysik, die Übersinnlichkeit beginnt. In mancher Beziehung scheinen die von Schopenhauer („Welt als Wille und Vorstellung" 2. Band, 4. Buch, 44. Kapitel, „Metaphysik der Geschlechtsliebe") vertretenen Ansichten von Einfluß gewesen zu sein, wenngleich die Hauptthese dieses Kapitels, daß der Geschlechtsliebe die Erhaltung der Gattung zugrunde liege, nicht der Liebe Tristans und Isoldens unterschoben werden dürfte. Das Wort Nietzsches, „Tristan" sei das opus metaphysicum aller Kunst, möchte ich umprägen; „Tristan" ist „das opus metaphysicum der Liebe."

Es ist dann gleichgültig, wie wir uns den Trank — man möge ihn Zauber- oder Liebestrank oder wie immer nennen — deuten. Er ist nicht in der gleichen Weise aufzufassen, wie etwa der Trank bei Calderon, Shakespeare, Goethe in der verschiedenen Art der Verwendung. Hier ist der Trank jedenfalls nicht so sehr als Zaubermittel anzusehen, obzwar man speziell von „Tristan und Isolde" sagt, daß der Liebeszauber das Grundmotiv des ganzen Dramas bilde — sondern als psychologisch tiefbegründetes Symbol der Tragik des Dramas. Den Zufall, der in Gottfrieds von Straßburg Epos den beiden den Trank in die Hände spielt, ver-

wandelt Wagner äußerlich in die Absicht Brangänens, den Tod der Liebenden zu verhindern und anstatt des gewollten Todestrankes den Liebestrank zu reichen. Für uns ist dies von nebensächlicher Bedeutung. Nach dem vermeintlichen Eintritte des Todes kommt es zum offenen Geständnis. Der Wille der beiden, einander völlig anzugehören, ob lebend oder tot, ist das einzig Bestimmende. Ihr Entschluß bringt sie in Konflikt mit der ganzen äußeren Welt. Sie sind sich dessen bewußt und bleiben trotzdem ihrem Entschlusse treu. Darin liegt die Tragik. Die Wandlung in der Auffassung des Ehrbegriffes:

„Tristans Ehre — höchste Treu:
Tristans Elend — kühnster Trotz"

gegenüber den Worten nach dem Liebestranke: „Was träumte mir von Tristans Ehre?" bedeutet die Unwandelbarkeit in dem Verharren der Todesabsicht. Leben und Tod greifen hier ineinander über. Der mutige Mann kennt keine Furcht vor dem Tode; das leidenschaftliche Weib kennt nur eines: die Durchführung und Durchsetzung ihrer Liebe.

Es ist ferner auch gleichgültig, welche Deutung der Zwischenkunft Brangänens am Schlusse gegeben wird, da sie mit König Marke und Gefolge erscheint und die Aufklärung über ihren Mißgriff gibt. Ein Vorwurf der Inkonsequenz in der Durchführung der Handlung kann hier nicht Raum gewinnen. Hier handelt es sich einzig darum, an die Tragik des Liebesgeschickes zu glauben oder das echte Metall durch Scheidewasser zersetzen zu lassen. Man könnte sich dann schließlich zur Behauptung versteigen, daß Brangäne diese Aufklärung schon früher hätte geben können, und damit die glückliche Lösung des tiefen seelischen Konfliktes erfolgt wäre. Solches platte Philistertum hat mit wahrer Dichtung nichts gemein.

Wagner hat sich von allen den Nebenzügen, den überreichen Details der Handlung ferngehalten. Er beschränkt dieselbe auf die bezeichneten Hauptmotive, welche sich um Frau Minne, als dem Welträtsel und Weltgebot, gruppieren. Die Dienertreue von

Kurwenal und Brangäne, die Entsagung des edeln Königs Marke, die ob seiner Passivität allerdings leicht den Beigeschmack der Schwäche hervorrufen könnte, sind dramaturgisch in den Hintergrund gerückt und in außerordentlicher Weise perspektivisch behandelt. Wagner ist auch hier auf den Urmythus zurückgegangen, der durch die Ritterromane umgestaltet, ausgedehnt wurde. Das Hauptmotiv bildet wie in dem uralten Mythus die todspendende Liebe des Drystan der Druiden zu Essylte.

XVIII.

Es ist das Recht jedes Dichters, den von ihm übernommenen Stoff in seiner Art und Auffassung auszuarbeiten, und es entspricht wohl innerer Notwendigkeit und einem dringenden Bedürfnisse, ihn dem Geiste der Zeit, dem der Dichter angehört, entsprechend umzugestalten. Dies hat nun Wagner bei „Tristan" in erhöhter Weise getan. Wenn den früheren Bearbeitern für ihre Zeit die Berechtigung eingeräumt wird, den Stoff, welcher keltischen Ursprunges ist, in einer vielfach abweichenden Weise zu behandeln — wie Gottfried von Straßburg, von dessen Bearbeitung Jacob Grimm sagt, daß in ihr eines der anmutigsten Gedichte der Welt geschaffen sei, um von anderen Bearbeitungen vor Wagner nicht zu sprechen — so ist die Wagnerische Oper nicht nur aus dem Geiste der modernen Musik gezeugt, sondern auch zu den Geistes- und Gemütsströmungen ihrer Zeit in Beziehung gebracht.

Es wurde schon wiederholt hervorgehoben, wie Wagners Werke mit der Kunst der Vergangenheit zusammenhängen, ein Glied in der Kette der Erscheinungen sind. Wagner hätte seine Mission nicht erfüllt, wenn diese seine Werke nicht zugleich den mählich erwachenden und keimenden Anschauungen seiner Zeit entsprochen hätten; der Künstler verleiht ihnen zu einer Zeit Ausdruck, da die überwiegende Mehrheit, am Alten hängend, sich dem, der neue Kunstwerke schafft, feindlich gegenüberstellt. Der Zusammenhang mit den Geistesströmungen seiner Zeit zeigt sich auch in seinem Verhältnis zur Philosophie oder vielmehr zu zwei Philosophen: Feuerbach und Schopenhauer. Über den Einfluß derselben und ob überhaupt ein solcher bestand, müssen wir uns gerade jetzt Rechenschaft legen, da

die den „Tristan“ durchziehende Hauptidee den Gegenstand von Kontroversen bildet, die ihren Ausgang nicht so sehr von dem Kunstwerke selbst, wie von dem Maßstabe nehmen, den man von den Hauptgedanken, die der Weltanschauung der beiden Philosophen zugrunde liegen, an dieses Werk anlegt.

Bevor wir jedoch darauf eingehen, müssen wir die Vorfrage erledigen, ob Wagner als Künstler von philosophischen Systemen abhängig gewesen ist und wie weit der Einfluß derselben überhaupt reichen kann. Wagner legt sich selbst dieses Problem in einem Briefe vor, welchen er aus Zürich am 23. August 1856 an seinen Freund Röckel richtet. Er bespricht darin das Verhältnis der Künstler und Philosophen im allgemeinen und grenzt ihre Gebiete so ab, daß er für die ersteren die Anschauung, für die letzteren die Begriffe vindiziert. Er ist sich dessen bewußt, daß er, „vielfach in seinen Anschauungen und Begriffen wunderlich auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen sei“. In den Kunstwerken versinnbildliche der Künstler seine Anschauungen. Wagner geht bis zur Behauptung, daß er „nur in Kunstwerken zu sprechen vermochte, vor denen er dann wie vor einem Rätsel gestanden sei“. Er hat sich nichtsdestoweniger in vielen Abhandlungen über alles Mögliche Klarheit zu verschaffen gesucht und war bestrebt, dies durch Auseinanderlegung der Begriffe zu erreichen. Man kann feststellen, daß bei Wagner der Einschlag aus seinen theoretisch-spekulativen Erörterungen, also auch aus philosophischen Untersuchungen im künstlerischen Gärungsprozesse verarbeitet, stofflich und ideell im Kunstwerke absorbiert ist. Nie und nimmer soll man sich bei der Betrachtung der Kunstwerke durch Anlegung philosophischer Maximen und Systeme beirren und beeinflussen lassen. Bei Wagner ist dabei um so größere Vorsicht zu beobachten, als die Einflüsse, die sich etwa bei der künstlerischen Produktion geltend machen, äußerst verwickelter Natur sind.

Die Wandlungen, die Wagner in philosophischen Dingen durchmachte, entsprechen seiner ganzen Gemüts- und Charakteranlage, seinen rasch wechselnden Stimmungen, dem jähen Übergange von

tiefster Niedergeschlagenheit zu höchster Lebenslust. Die Werke bis zur Revolutionszeit hatte Wagner ohne jede bestimmte Neigung zu einem Philosophen geschaffen. Von 1849 bis Anfang 1854 hängt er Feuerbach an. Dieser Einfluß macht sich in der Zeit der Abfassung seiner theoretischen Hauptschriften begrifflich geltend. Noch im Januar 1854 richtet er einen ausgedehnten philosophischen Brief an seinen im Gefängnis internierten Freund Röckel, worin er ganz und gar die Grundsätze der Philosophie der Zukunft Feuerbachs mit der Grundthese vertritt: „nur in der Liebe ist das Endliche das Unendliche". Am Ende des gleichen Jahres ist er in einem Schreiben an Franz Liszt völlig und gänzlich zu Schopenhauer übergetreten und erklärt die „Verneinung des Willens zum Leben" als „einzig erlösend", die „herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tode, volle Bewußtlosigkeit, gänzliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume" als „einzigste endliche Erlösung".

Die Zuwendung zu Schopenhauer wurde nur dadurch möglich, daß — wie Wagners Freund Herwegh richtig erkannte — manches in seinen früheren Operndichtungen mit Schopenhauers Ansichten übereinstimmt und, wie Wagner selbst hervorhebt, daß nur derjenige Schopenhauers Philosophie in sich aufnehmen könne, der sie als Mensch erfühlt hätte; auch nach Wagners Ergreifen der Schopenhauerischen Begriffswelt kann man in den Werken der nachfolgenden Zeit mannigfache mit Feuerbach übereinstimmende Züge nachweisen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß Wagner dieselben einzig von Feuerbach übernommen hätte, ebensowenig, wie dies von den mit Schopenhauer übereinkommenden Anschauungen behauptet werden kann. So entspricht Wagners Konzentration auf das Rein-Menschliche dem Feuerbachischen Anthropologismus. Die Grundthese »homo homini deus«, die der Schlüssel der Feuerbachischen Lehre ist, dient auch als Basis der Wagnerischen Weltanschauung — wenigstens in der Jugendzeit und im kräftigen Mannesalter. Im Zusammenhange mit der Behauptung in „Oper und Drama" (IV, 50), daß der „Boden der Geschichte die soziale Natur des Menschen" sei, spricht er davon, daß „die nährende Kraft dieser

Natur das Individuum ist, das nur in der Befriedigung seines unwillkürlichen Liebesverlangens seinen Glückseligkeitstrieb stillen" könne. Dieser Eudämonismus stimmt mit dem Feuerbachs überein. Bei Wagner wechseln mit den Stimmungen die Ansichten. Auch dasjenige psychische Motiv, welches Wagner im letzten Teile seines Lebens, in seinem letzten Werke in den Vordergrund stellt, das Mitleid, kann man nicht durch den Einfluß der Schopenhauerischen Lehre hervorgerufen, sondern ebensogut als auf Feuerbach zurückgehend ansehen; denn schon Feuerbach hat die Bedeutung des Mitleidens für die Begründung der ethischen Beurteilung völlig anerkannt. Er sagt, man fühle nur wirklich, was man selbst erfahren hat oder sich als eine mögliche Erfahrung vorstellt. Wagner hat allerdings in einem Briefe an Röckel vom Jahre 1855 (R., S. 57), in dem er eine Zusammenfassung der Schopenhauerischen Lehre, so wie er sie in sich aufnahm, gab, speziell und ganz besonders auf das Mitleiden hingewiesen. In einem Briefe an Liszt vom 7. Juni 1855, in welchem ein ähnlicher Auszug aus Schopenhauers Lehre gegeben ist, bespricht Wagner das Mitleiden im Schopenhauerischen Sinne. Allein beruht nicht schon Sentas Liebe auf Mitgefühl, auf Mitleiden? Und auch aus der Bitte der Elisabeth für Tannhäusers Leben spricht neben der Liebe das Mitleid mit dem Sünder.

Es ergibt sich also als unzweifelhaft, daß Wagners Schaffen sich frei entwickelte und dabei mit den großen Strömungen seiner Zeit in Übereinstimmung blieb. Sein künstlerischer Tatendrang ging unabhängig von philosophischen Systemen vor. Unter dieser Annahme dürften auch die Fragen zu beantworten sein, die sich speziell auf „Tristan" beziehen. Von eifrigsten Parteigängern der Wagnerischen Kunst werden über die Grundidee des „Tristan" die entgegengesetztesten Anschauungen vertreten. Während die einen das Verhältnis der beiden Liebenden, ihren Entschluß zum Liebestod als eine Negation des Lebens, als eine künstlerische Verwirklichung der „Verneinung des Willens zum Leben" nach Schopenhauers Lehre ansehen, sagen andere, daß nicht die Negation des Lebens

darin liege, sondern im Gegenteil die Affirmation, die Bejahung. Nach einem uns erhaltenen Fragmente eines Briefes, den Wagner an Schopenhauer richten wollte, ist es zweifellos, daß seine Auffassung vom Selbstmord, also auch vom Doppelselbstmord zweier Liebenden, sich gar sehr von derjenigen Schopenhauers unterscheidet. Schopenhauer findet ihn unerklärlich und unbegründet, sieht ihn als absolute Bejahung des Willens an, die er verwirft; Wagner hält den Selbstmord für erklärlich und begründet.

Die Liebessehnsucht und Todessehnsucht werden in diesem Drama nicht bloß assoziiert, sondern — man könnte sagen — identifiziert. Die Sehnsucht wird in keinem der Wagnerischen Dramen so in den Vordergrund gestellt wie hier, wenngleich alle die Liebe als Haupt- und Grundthema haben. Dies hängt vielleicht mit der Auffassung der Sehnsucht zusammen, wie sie Schopenhauer in der zitierten Abhandlung „Metaphysik der Geschlechtsliebe" in den Vordergrund der Liebe stellt, der Sehnsucht, die das Maß eines sterblichen Herzens übersteige, des ἵμερος, „welcher an den Besitz eines bestimmten Weibes die Vorstellung einer unendlichen Seligkeit knüpft, einen unaussprechlichen Schmerz an den Gedanken, daß er nicht zu erlangen sei". In höherem Maße dürfte das eigene Erlebnis auf Wagner künstlerisch befruchtend gewirkt haben. In der Arbeit am „Tristan" fand er die Beruhigung aus den harten Seelenkämpfen. Zur Zeit der Fertigstellung der Komposition schreibt er am 1. Juli 1859: „Was damals so ganz gegenwärtig, fast berauschend mich umgab, lebt nun wie im Traume wieder auf — Sommer, Sonne, Rosenduft und — Abschied. Doch die Beklemmung, die Bangigkeit ist genommen: alles ist verklärt. Das ist die Stimmung, in der ich jetzt meinen dritten Akt zu Ende zu bringen hoffe. Nichts kann mich recht betrüben, nichts erschüttern: mein Dasein ist so gar nicht an Zeit und Raum gefesselt. Ich weiß, daß ich noch leben werde, so lange ich zu schaffen habe: so kümmere ich mich denn nicht ums Leben, sondern schaffe. Geht das zu Ende, so weiß ich mich ja geborgen. So bin ich denn wirklich heiter. —" (M. W., 157).

Der Angelpunkt der ganzen Frage im Liebesverhältnis von Tristan und Isolde liegt in der Auffassung, welcher Art die erwartete Erfüllung ihrer Sehnsucht ist. In der machtvollen Liebesszene ist das Gemüts- und Gedankenspiel von Tag und Nacht der geistig seelische Mittelpunkt. Die Liebenden sehnen sich aus dem gleißenden, täuschenden Tageslicht, wo Tücke und Neid, eitle Pracht herrschen, zur heiligen Nacht, „wo urewig, einzig wahre Liebeswonne lacht". Sie sehen sich als Nachtgeweihte an. Aus der Welt der Phänomene, der sinnlichen Erscheinungen streben sie — um mit Schopenhauer zu sprechen — in das Reich des unbewußten Ur-Einen. Dem herrlichen Mittelstücke der Liebesszene, dem Adagio des symphonisch-dramatischen Gemäldes, sind die Worte unterlegt oder, dem Grundprinzip des musikalischen Dramas nachkommend, sagen wir lieber: die Kantilene, das Melos erklingt zu den Worten: „O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, daß ich lebe, nimm mich auf in deinen Schoß, löse von der Welt mich los!" — ein Zwiegespräch, in dem sich die beiden vereinen. Mit der Vorstellung der Nacht wird ein Doppelspiel getrieben. Sie vereinigt die Liebenden im Leben und ist zugleich Symbol des Todes.

Bedeutet nun dieser Tod das Scheiden, oder ermöglicht er die Vereinigung für immer? Dieses urewige Rätsel kann weder begrifflich noch in künstlerischer Erschauung gelöst werden. Die Kunst vermag den Schleier der Zukunft ebensowenig zu lüften, wie das gedankliche Forschen und Suchen nach Erfassung desjenigen, was nach dem Tode ist; allein sie ermöglicht wenigstens eine künstlerische Aussprache dessen, was wir ahnen, erstreben, ersehnen können. Es wird behauptet, daß der Vorstellung Wagners die völlige Auflösung des Seins im Sinne des indischen Nirwana vorgeschwebt habe, wie dies auch von Schopenhauer in seine Auffassung des Todes herübergenommen wurde. Die Schlußworte Isoldens „in Düften verhauchen, in des Wonnemeeres wogendem Schwall, in der Duft-Wellen tönendem Schall, in des Welt-Atems wehendem All, ertrinken, versinken, unbewußt, höchste Lust!" —

diese Worte würden der Vorstellung des Nirwana, des Verwehens entsprechen. Wagner selbst scheint dieses Rätsel offen gehalten zu haben, indem er am Schlusse seiner Erklärung des Tristanvorspieles sagt: „Nennen wir es Tod? oder ist es die mächtige Wunderwelt, aus der ein Efeu und eine Rebe zu inniger Umschlingung auf Tristans und Isoldens Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?“ (Noch heute wird im Marienkloster zu Tintaïoel in Cornwall das Grab der beiden gezeigt, auf dem eine Rebe und ein Rosenstock in untrennbarer Verschlingung emporgewachsen sind).

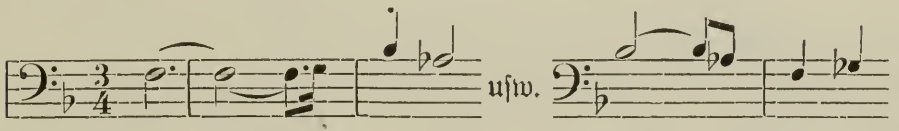
Mich will es dünken, daß es nicht so sehr darauf ankomme, ob hier mit der Vorstellung des Todes das gänzliche Aufhören, die vollständige Verwehung verbunden sei, als vielmehr darauf, daß in der völligen Hingebung Tristans und Isoldens an ihre Liebe nicht die Verneinung des Willens zum Leben an sich liege oder inbegriffen sein könne. Dieser Schopenhauerische Gedanke liegt den beiden Liebenden fern. Sie bejahen das Leben in der Liebe und verneinen es in dem von ihnen gewollten Tode. Es wäre also eine Nebeneinanderstellung von Affirmation und Negation möglich. In Analogie hierzu könnte die Doppelauffassung des Nirwana angeführt werden, wonach beides möglich und richtig ist, indem das Nirwana nach der jetzigen Ansicht der Indologen bald das Auslöschen, bald den Zustand der Seligkeit bedeutet.

Für Tristan und Isolde ist die Nacht, wie wir gesehen haben, bald das Symbol des einen, bald das Symbol des anderen. Sieht man den Tod als die Spitze der Pyramide an, nach der das Drama angelegt ist und den Tod als Nirwana im Sinne vollständigen Vergehens, so könnte an Stelle des Entschlusses der beiden, einander anzugehören, also an Stelle der Affirmation gleich von vornherein die Absicht auf Zerstörung substruiert werden. Indessen — gehören die beiden einander nicht im Leben an? Vereinigen sie sich nicht auch während ihres Lebens? Ist nicht darin allein eine Affirmation gelegen? Vielleicht liegt zwischen dem zweiten und dritten Akt eine Kluft, indem im ersteren die beiden ganz der Liebe leben, während im letzteren der „seelen-

lösende Trank zur Sehnsucht aller Kreatur umgedeutet und verflucht wird" (Siegfried Lipiner). Diese Kluft bedeutete zugleich „einen Bruch in Wagners Wesen, der nicht so zu verstehen ist, als ob Wagner von da an konsequenter Quietist gewesen und geblieben wäre".

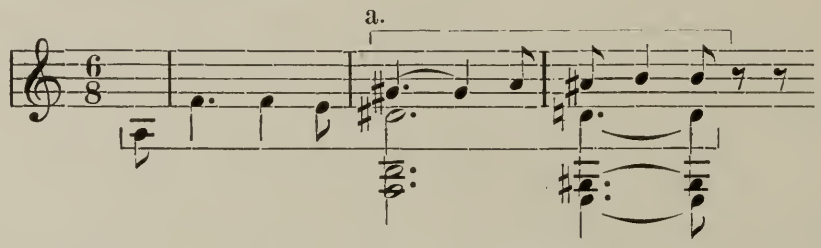
Die Mehrdeutigkeit in der Auffassung eines Kunstwerkes gehört in Ausnahmsfällen zu den Vorzügen desselben. Auch der Tragödie von Tristan und Isolde dürfte dies zugestanden werden. Wie immer die Deutung sei, Eines ist klar: Sie lieben einander bis in den Tod — das versteht jedes Kind und mit ihm das ganze Volk.

Als wirklicher Repräsentant der Verneinung des Willens zum Leben, also als ein Held im Schopenhauerischen Sinne könnte im „Tristan"-Drama eigentlich nur König Marke angesehen werden. Er unterwirft sich dem Verlangen nach Überwindung des animalischen Willens, er entsagt dem individuellen Willen in Mitleid und erhält jenen Charakter, der nach Schopenhauer den Handlungen eines Heiligen eigen ist. In ihm liegt der Ansatz zu dem Helden der Entsagung und des Mitleids in Wagners letztem Drama; in „Tristan" spielt Marke keine hervorragende Rolle. Das Verhältnis von Marke und Tristan hat Wagner musikalisch sinnig gedeutet, indem König Markes Motiv die Umkehrung des Anfanges des heroischen „Tristan"-Motives ist.

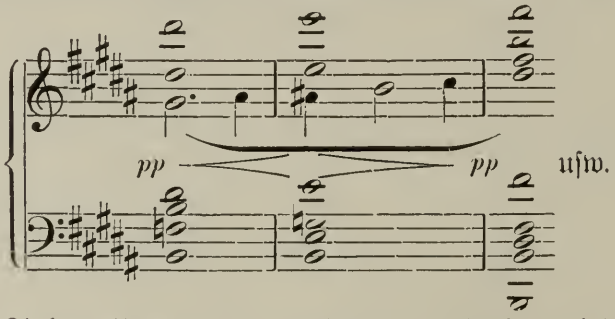


Bei Tristan, dem Helden, wird — um mit Schopenhauer zu sprechen — „die Ehre aus dem Felde geschlagen, sobald die Geschlechtsliebe ins Spiel kommt; .... ihr allein weichen daher Ehre, Pflicht und Treue, nachdem sie jeder anderen Versuchung nebst der Drohung des Todes widerstanden haben". Ein anderes seelisches Motiv stimmt im „Tristan" mit Schopenhauers Ausführung an gleicher Stelle zusammen, nämlich das der möglichen Vereinigung von Liebe und Haß bei hellster erotischer Leidenschaft.

Die innige Verquickung, Verbindung und Assoziation der beiden Grundmotive, der Liebes- und Todessehnsucht, konnte durch die Macht der Musik hergestellt werden. Dazu hätte kein sprachlicher Ausdruck genügt; die Tonkunst allein ermöglicht die künstlerische Fassung dessen, was im Leben oder im Tode ersehnt, erstrebt wird. Das Motiv der Liebessehnsucht, die beide erfüllt, das seelische Merkzeichen der ganzen Handlung tritt am Anfang des Vorspieles in Umschlingung entgegen:



Die vier Töne gis a ais h (Motiv a) erfaßt Wagner als Symbol des Hauches „der die Himmelsklarheit trübt: das schwillt an, verdichtet sich, und in undurchdringlicher Massenhaftigkeit steht endlich die ganze Welt wieder vor mir" (M. W. 217). Es liegt darin nach Wagner die künstlerische Verklärung der buddhistischen Weltentstehungstheorie. Dieses Motiv bildet Alpha und Omega des ganzen „Tristan". Es steht am Anfang und Schluß. Dieser baut sich auf dem sicheren Grunde des Orgelpunktes H auf:



Das lange Liebesleiden hat dem Motiv noch einen schmerzhafteren Zug aufgeprägt. Im zweiten Takte steht an Stelle der Durterz die Mollterz; die Endkadenz ist eine sogenannte kirchlich plagale, ein Schlußfall, der in alten Kirchenstücken mit Vorliebe verwendet wurde und wohl in freier Erfindung des Tondichters nur zufällig

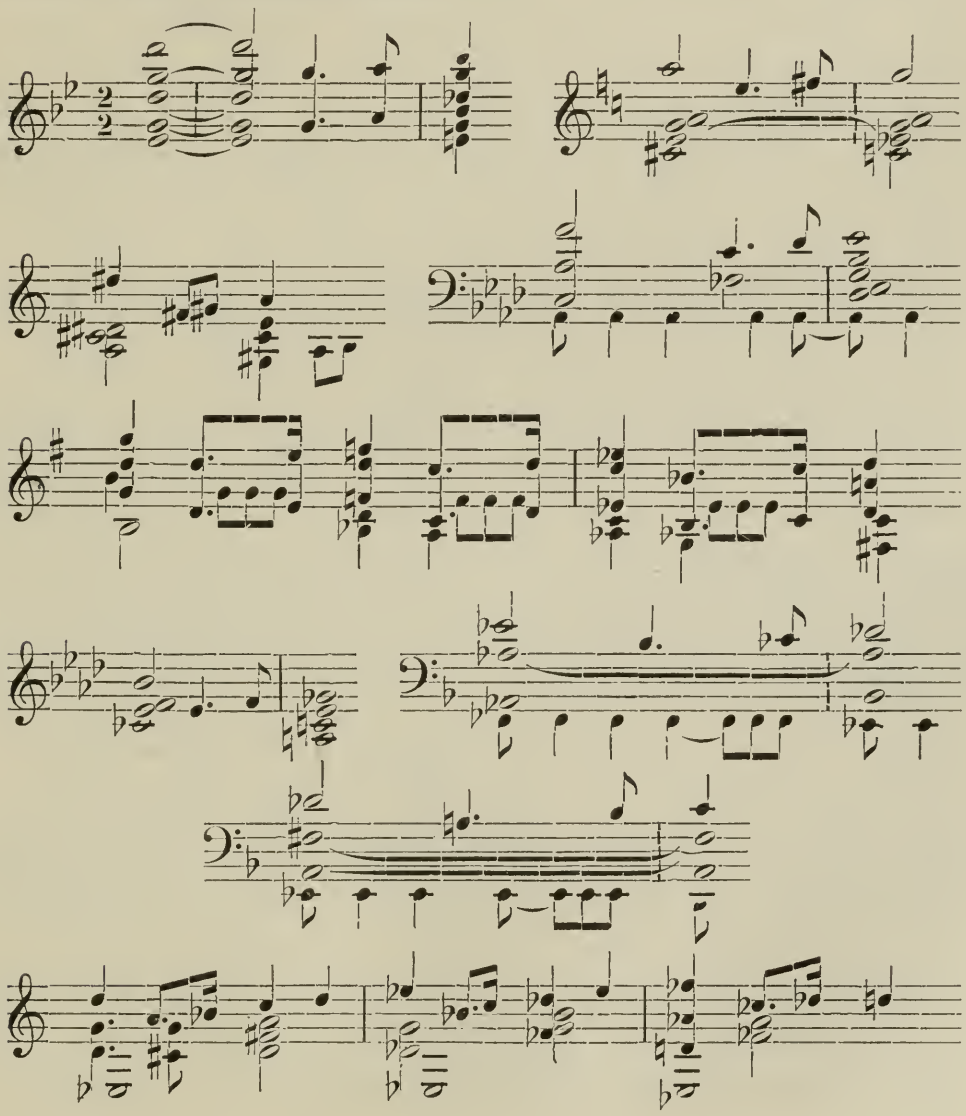
diese Analogie aufweist. Die höhere Weihe ist diesem „geheimnisvoll beruhigenden“ Schlusse auch ohne dieselbe sicher.

So ließe sich die Symbolik der Motive und ihrer Ausführung im „Tristan“ des näheren verfolgen. Im großen ganzen steht die motivische Durcharbeitung des „Tristan“ auf dem gleichen Standpunkte wie die der „Götterdämmerung“; während in dieser noch die Resultate der „Meistersinger“-Arbeit verwertet sind, findet man im „Tristan“ die seit dem „Fliegenden Holländer“ stetig wachsende, motivisch-thematische Arbeit im Instrumentalkörper des Dramas zum ersten Male völlig durchgeführt. Hier ist das Auftauchen, Entwickeln, Verbinden, Trennen, neu sich Verschmelzen, Wachsen, Abnehmen, Bekämpfen, Umschlingen der Motive in einer Weise vervollkommnet, daß sich daran in gewisser Beziehung die Grenzmarke der Wagnerischen symphonischen Arbeit bestimmen läßt. Essentiell besteht ein wichtiger Unterschied im Auftreten und der Verwendung der Motive im „Ring“ und im „Tristan“. In jenem werden Personen und Sachen äußerlich gekennzeichnet, und nur wenige Motive haben jene Eigenschaft, die denen im „Tristan“ durchaus ausnahmslos zukommt: die Wiedergabe des inneren Wesens der Stimmungen und Zusammenhänge. Im „Ring“ war das Verfahren bei dem Riesenkomplex der vier Abende wohl nicht anders zu bewerkstelligen; im Verlaufe der Arbeit vertiefte sich dasselbe und erreicht im „Siegfried“ eine der des „Tristan“ sich annähernde Ausführung.

Es ist behauptet worden, daß der „Tristan“ instrumental überfüttert sei, daß ein zu ausgiebiger Gebrauch von instrumentalkoloristischen Mitteln gemacht worden sei. Was an technischen Hilfsmitteln in der Symphonie und besonders in dem Durchführungsteile des Symphoniesatzes gewonnen worden war, ist hier in den Dienst des Musikdramas gestellt. In dieser Beziehung bietet der „Tristan“ als „vollblutigste musikalische Komposition“ die ganze Fülle motivischer Technik. In einzelnen Partien stellt sich der Instrumentalmusiker über den Gesangsdramatiker, da fast alle äußeren Vorfälle in die inneren Vorgänge verlegt sind.

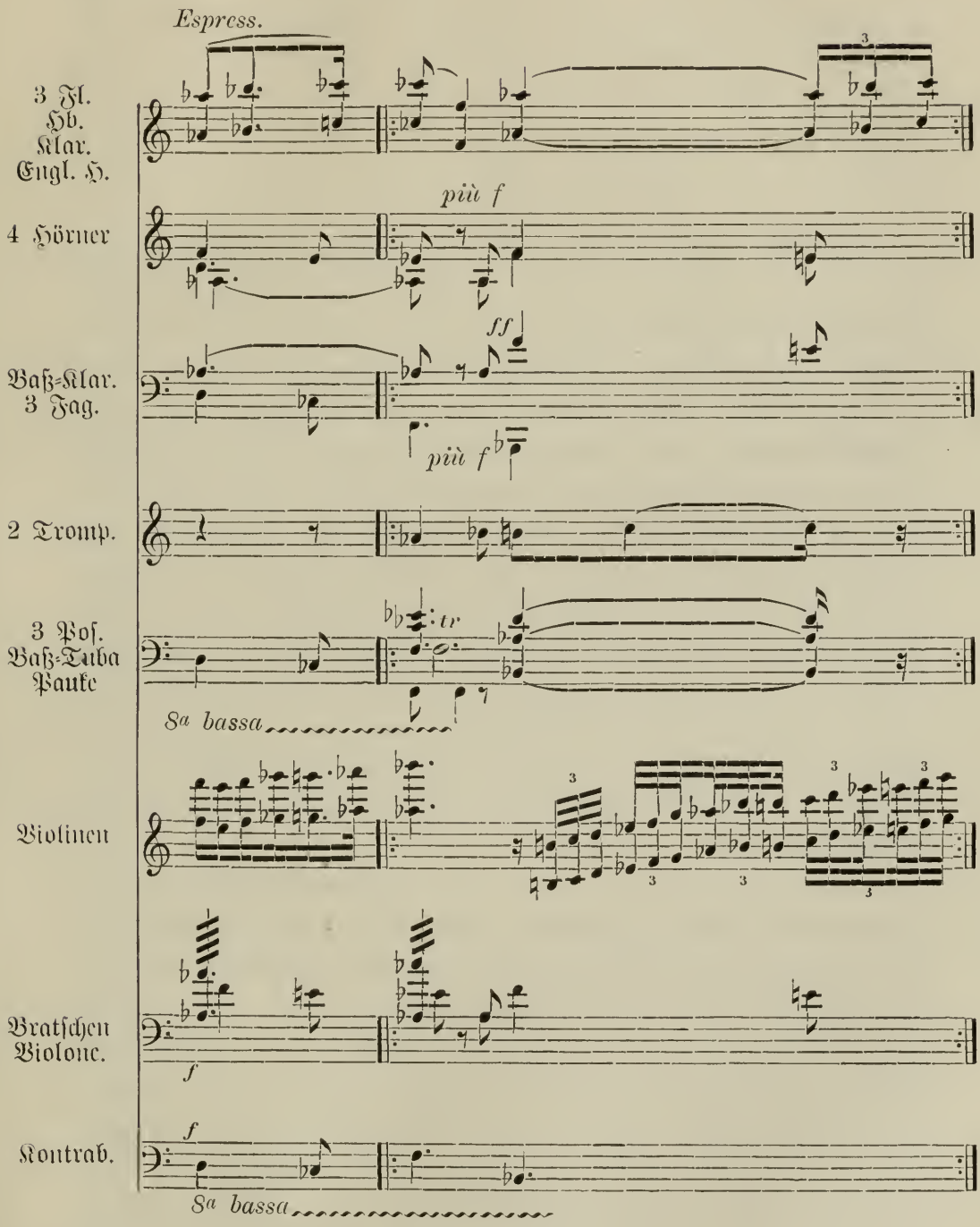
Innerhalb der im ganzen Werke verarbeiteten Motive, die in der Zahl von beiläufig dreißig mehr oder weniger selbständig auftreten und etwa zu je einem Drittel in je einem Akte neu eingeführt werden, stehen sich Gruppen gegenüber, von denen je eine eine gewisse Anzahl von Motiven als verwandtschaftliche Glieder einer Familie umfaßt. Doch sind die Familien nicht völlig getrennt, sondern weisen wieder Affinitäten untereinander auf. Die Kunst der Variation fördert die Ähnlichkeit der Varietäten. Die Verwendung von Partikeln aus einzelnen Motiven als Bindeglieder in der Struktur größerer Gebilde oder als Begleit- oder Gegenstimmen zu dem führenden Melos einer Stelle fördert noch mehr die einheitliche thematische Behandlung des ganzen Werkes. So wie am Anfang und am Ende desselben das Grundmotiv musikalisch-poetisch verwendet wird, so tauchen allüberall die Motive in zweckentsprechender Weise auf. Die Variationentechnik der Instrumentaltechnik ist in einer in der Geschichte der Oper bisher nicht gebräuchlichen Art zu Zwecken des Dramas verwendet. Da sich dasselbe weniger in äußeren Handlungen, als in inneren Vorgängen abspielt, so gelangt die motivische Arbeit in einer, spezifisch musikalischen Anforderungen entsprechenden Weise zur Ausführung. Alles was bei der Motivik des „Ring des Nibelungen" besprochen wurde, läßt sich auf die motivische Arbeit des „Tristan" übertragen; die Konzentration und die stilistische Vereinheitlichung sind wesentlich vervollkommnet. Das ist durch den Umstand erleichtert, daß das Drama sich nur auf einen Abend erstreckt und daß hier nicht Personen und äußere Vorstellungen durch Motive symbolisiert werden, sondern Geschehnisse, Ereignisse, die ja auch an die einzelnen Rollen assoziiert werden können. Man könnte jedes der Motive herausgreifen, um die Vereinheitlichung der Behandlung zu erweisen: die Umbildungen, Umwandlungen, Verwebungen, Kombinationen greifen weit aus und finden in der pathetischen Grundstimmung des Werkes ihre Grenze. Die Möglichkeit, innerhalb eines symphonischen Satzes ein Thema so zu verwerten, daß die notwendigen Kontraste in der Gegenüberstellung der

Gruppen zur Geltung kommen, ist hier durch den Charakter des Stoffes beengt und eingeschränkt. Dies sieht man, um nur ein Beispiel anzuführen, an jenem Motiv, das als Wahrzeichen an der Spitze des zweiten Aktes steht. Die Liebenden harren mit Ungeduld des Augenblickes, da sie sich vereinen können. In der Erwartung spiegelt sich Freude und Schmerz oder nach des Künstlers Gleichnis: Nacht und Tagesstimmung. Wie sich dieses mit einer herben Dissonanz einsetzende Motiv im Verlaufe der Stimmungen wandelt, mögen einige Varianten weisen:



Die Motivwandlungen, die in diesen Beispielen gegeben sind, zeigen, wie ausgiebig von einem Mittel Gebrauch gemacht ist, das in der musikalischen Satztechnik überhaupt ein wichtiger Behelf ist: die Sequenz. Sie hilft in der musikdramatischen Ausarbeitung über manche Stelle hinweg, die auszufüllen sonst Verlegenheit bereiten würde. Solange sie in gemessener Weise angewendet wird, ist sie hinzunehmen; allein so gar sehr hätte sich Wagner für einen Aufsatz nicht ereifern müssen, in welchem Robert Schumann „Schusterflecke" („Rosalien") vorgeworfen worden sind, denn manches in der Sequenzenarbeit des Wagnerischen Musikdramas steht nicht weit ab von dem, was da zum Gegenstande des Angriffes gemacht wurde. Allerdings kann der Komponist im Dienste des Theaters ausgiebigeren Gebrauch von Sequenzen machen, als der Tonsetzer, welcher freie, nicht im Dienste stehende Werke schreibt. Der Musikdramatiker kann sich dann eher an koloristischer Mannigfaltigkeit und Abwechslung Genüge sein lassen. Wagner bedient sich, wie jeder erfahrene Opernkomponist, der Instrumente nicht etwa nur zur äußerlichen Abwechslung, sondern zur innerlichen Abschattierung der Motive, um sie für den entsprechenden Ausdruck geneigt zu machen. Auch die kontrapunktischen Mittel stellt er in diesen Dienst. Von der Umkehrung haben wir schon ein Beispiel kennen gelernt. Jedes aufsteigende Motiv, jeder hinaufsteigende Gang hat an sich die Tendenz, sich in die andere Richtung zu bewegen, um so ein Gleichgewicht herzustellen — wie im Kleinen, so ist es im Großen. Man muß nicht immer bei Gegenbildungen auf tondichterische Absichten Schlüsse ziehen. In den reicheren Kombinationen des „Tristan" sind solche Bildungen ein Ausfluß der motivischen Arbeit. Es häufen sich in der Partitur die Gegenstimmen oder vielmehr die Stimmpartikeln, die sich dem Hauptmelos beiordnen, unterordnen oder entgegenstellen. Dies zeigt schon das Vorspiel, so in der Stelle der höchsten Steigerung, da ein Takt wiederholt wird, um ihn möglichst eindringlich zu machen, unmittelbar bevor sich die höchst erregte Leidenschaft besänftigt (zwei Takte vor: „allmählich

im Zeitmaß etwas zurückhaltend") — eine Stelle, die typisch ist für den Stil des „Tristan".



XIX.

Alle Motive des „Tristan“ sind der pathetisch tragischen Grundstimmung des Dramas entkeimt; auch das dem Liede des jungen Seemanns entnommene und das die Jagd begleitende Motiv werden von dieser Stimmung umsponnen. In das düstere Seelengemälde des großen Monologs Tristans im dritten Akte greift eine einzige freundliche Weise ein, „der lustige Reigen“, den der Hirt anstimmt, als er das Schiff Isoldens herannahen sieht. Diese Melodie gehört, wie Wagner sagt, „nicht dem Tristan zu, sondern dem leibhaftigen Siegfried“ (M. W. 161). Auch da vermag der Meister die Überleitung so vorzunehmen, daß der furchtbarste Moment des Dramas, der unmittelbar darauf folgt, vom Hörer so empfunden wird, als ob keine Kluft dazwischen bestehe. Die gleiche Kunst wird auch geübt, da der Hörnerschall der Jagd in Isoldens Erwartung des Geliebten übergeht; sein Erscheinen wird von dem Rieseln der Quelle eingeleitet, das in Isoldens Phantasie den Jagdruf übertönt.

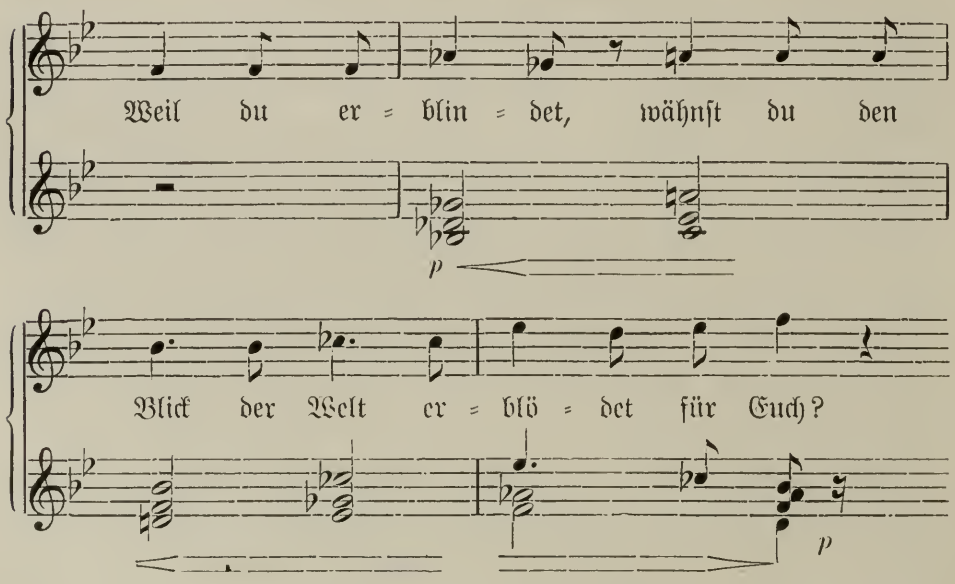
Zur Schilderung der Leiden und Qualen der Liebesnot sind im „Tristan“ Mittel verwendet, welche über dasjenige hinausgehen, was bis dahin in der Musik verwendet wurde. Das Wort Wagners, daß dieses Werk mehr Musik sei, als alles, was er zuvor gemacht habe, könnte auch auf die stärkere Hebung der der dramatischen Musik zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel bezogen werden. Dies vollzieht sich sowohl in melodischer Beziehung, vermittelst freieren Gebrauches von Intervallen, der Bevorzugung der Chromatik, als auch harmonisch-modulatorisch (in der größeren Freiheit bei Verwendung der Simultanklänge, besonders auch im Zwiegesang

von Tristan und Isolde, in welchem eine gewisse Dissonanzenseligkeit zur Erscheinung kommt; Vorhalte treten allüberall auf, ferner Töne, ledig der akkordlichen Zugehörigkeit; rhythmisch in der Anwendung eines mannigfaltigeren Wechsels und seltener Kombinationen, wie des drei- und zweiteiligen Taktes, des drei- und vierteiligen Taktes. Das letztere ist in der großen Fieberrede Tristans der Fall, in welcher zudem die Motive in einer Weise zusammengestellt sind, daß sich Gruppen klanglich voneinander abheben und dabei mit dem Melos der Worte ein völlig ununterscheidbares Ganzes bilden.

Für das Orchester des „Tristan", verlangt Wagner ausdrücklich, daß die Streichinstrumente „vorzüglich gut und stark zu besetzen" seien, ohne Anführung einer bestimmten Anzahl. Die Holz- und Blechbläser sind durchgängig zu je dreien einer Familie besetzt: drei Flöten, die dritte eventuell mit dem Piccolo abzuwechseln; drei Oboen, das ist zwei Oboen und ein englisch Horn; drei Klarinetten, das ist zwei Klarinetten und eine Baßklarinette, drei Fagotte, drei Trompeten, drei Posaunen; von den Hörnern ein Doppelpaar und noch eine Baßtuba nebst geringem Schlagwerke. Die Zahl der Harfen ist auf eine beschränkt. Hierzu kommen noch die Instrumente, die auf dem Theater zu spielen sind: drei Trompeten, drei Posaunen, sechs Hörner, die nach Möglichkeit verstärkt werden sollen und ein englisch Horn für den Vortrag des Hirtenreigens, der von dem Spieler dieses Instrumentes im Orchester ausgeführt werden kann.

Dieser Apparat ist in unserer modernsten Musik als kleines Orchester bezeichnet. So rasch sind unsere Ansprüche in den kaum fünfzig Jahren, die seit der Komposition des „Tristan" verflossen sind, gewachsen. Diese Steigerung vollzog sich besonders auf symphonischem Gebiete. Im „Tristan" erreicht Wagner ob der Konzentrierung der musikalischen Ausführung die äußerste Konsequenz in der Durchführung seiner musikdramatischen Absichten und mit dieser Konsequenz die strengste Einheitlichkeit (unter all seinen Werken) im Sinne seiner Reform. Rezitativ und eigentliche Melodie

sind in dem dramatischen Melos aufgegangen. Je weiter sich die Diktion vom lyrischen Charakter entfernt, desto ungeeigneter wird sie für den symphonischen Aufbau. Hierzu kommt die Nötigung, gewisse unerläßliche Aufklärungen über den Vorgang oder das Vorangegangene des Äußern der Handlung deutlich und einfach zu geben. Solche Erklärungen könnten in reicherer musikalischer Ausgestaltung unverstanden bleiben. Die musikdramaturgische Ökonomie nötigt dann zu einfacher Behandlung. Wagner begnügt sich da mit einer an das Recitativo accompagnato angelehnten Weise der Ausführung. Während das begleitete Rezitativ der älteren Oper gebunden ist, behandelt Wagner solche Stellen analog dem dramatischen Melos rein prosodisch. Dies trifft man besonders dort, wo Nebenpersonen zu Worte kommen, so bei den Worten Brangänens, mit denen sie Isolde warnt oder zu warnen sucht:



Es ist jetzt nicht mehr eine Aufeinanderfolge, ein Nebeneinander von Rezitativ und Arioso, wie wir dies noch im „Rheingold" beobachteten, sondern die für die Person geeignete Ausdrucksweise ist in einem Flusse gehalten. Das deklamatorisch-dramatische Melos des Wagnerischen Stiles ist zu voller Ausbildung gediehen; auch dann,

wenn Motive in ihrer ursprünglichen Gestalt oder in Umbildung von den Darstellern in den Mund genommen werden, oder wenn in den, dem pathetischen Akzente folgenden Vortrag der Worte rein musikalische Gebilde aus dem Instrumentalkörper übernommen werden, geschieht es in einer Weise, daß die Überleitung ohne Störung vor sich geht; der Hörer hat dann nicht die Empfindung, als ob die Weise des Sängers irgendwie wechseln würde. Man kann da also von innigster Verschmelzung von Wort und Weise im Sinne der Wagnerischen Behandlung sprechen.

Über das theoretisch aufgestellte Prinzip, daß in dem Musikdrama Wortwiederholungen nicht zuzulassen seien, weil es dem Fortgange nicht entspreche, wie ja auch im gesprochenen Schauspiele Worte und Sätze nicht wiederholt werden — über dieses Prinzip setzt sich Wagner in der Praxis hinweg, und dies widerspricht seiner in „Zukunftsmusik" (VII, 123) aufgestellten Behauptung, daß „in der musikalischen Ausführung des „Tristan" gar keine Wortwiederholung mehr stattfindet". Der Musiker in ihm fordert die Ausgestaltung vom rein musikalischen Standpunkt. Das sehen wir im Zwiegesange, welcher am Schlusse eine hochdramatische Ausführung eines „Duettes" ist, wie Wagner es selbst bezeichnet, als „Ausbruchsduett". Auch in Isoldens Liebestod wäre es gleich, ob diese aus dem Reiche der sprachlichen Logik sich entfernenden Ausrufe mit Repetition einzelner Worte und Stellen ausgeführt worden wären. Um Wiederholungen zu vermeiden, taucht gelegentlich eine Art Verlegenheitspoesie auf, bei der die Umschreibung zur Abschwächung oder zur Übertreibung führt. In den Wortwiederholungen liegt gerade ein Hauptvorzug des musikalischen Dramas vor dem gesprochenen Schauspiele. Der Tondichter ist darin vor dem Wortdichter bevorzugt. Wagner hat sich auch nach seinen theoretischen Aufstellungen dieses unveräußerlichen Vorrechtes des Musikers in den Werken der dritten Periode nicht begeben. Er hat dies nicht allein als Musiker, sondern geradezu als Dramatiker dem Musikdrama erhalten, bewahrt. Denn solche Wiederholungen sind vom dramatischen Standpunkte aus erwünscht; ihre Verwendung wird

durch die Musik ästhetisch ermöglicht, gerechtfertigt, sie tragen zur unermeßlichen Steigerung der Wirkung bei.

So trifft man denn bei aller strengsten musikdramatischen Durchführung auch im „Tristan" eine Reihe von Gebilden, welche in sich musikalisch symmetrisch gebaut sind und die nicht wenig zur Festigung des ganzen Baues des Musikdramas beitragen. Wie dies bei dem „Ring des Nibelungen" erörtert wurde, so ist auch hier die ganze musikalische Anlage konform den Szenen und in Zusammenstellung der Szenen nach den Akten vollzogen. Gerade durch die detailliertere Mitteilung, die ausgeführtere Schilderung der inneren Seelenzustände, die vorzüglich durch die Musik erfolgen kann, tritt diese in eine gewisse Vorherrschaft, so daß nicht selten die Worte zu Dienern der spezifisch tondichterischen Ausführung werden; dies führt gleichfalls zu einer Verlegenheitspoesie, gegenüber welcher die Musik der weitaus stärkere Teil ist.

Die Behauptung ist wohl nicht übertrieben, daß manche Stellen wie symphonische Musik mit unterlegtem Gesange erscheinen.

Wie im Leben, so führt auch in der Kunst nicht selten die rücksichtslose Verfolgung eines Prinzips, die, man möge es zugestehen, hier instinktiv erfolgte, zu einem Ziele, welches auch auf anderen Wegen erreicht werden kann. Die Gegensätze berühren sich dann; dazu ist es im „Tristan" gekommen, um nicht mehr zu sagen. Wagner empfand es selbst, und er kleidet diese Empfindung in die Worte: „Mit diesem Werke war ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen" (VIII, 190). Nur ist es nicht ein Vorsprung in das erst zu Gewinnende, sondern im „Tristan" liegt die volle Eroberung des Gewinnes, den Wagner mit seinem musikalischen Drama erzielen konnte. Dies war ermöglicht, weil Wagner sich zur vollen Klarheit und zur vollen Freiheit über die Ausdrucksmittel emporgerungen hatte. Die nachfolgenden Werke gewähren dem spezifisch Musikalischen einen noch breiteren Raum. Wagner hat aus dem „Tristan" die Konsequenz gezogen, daß sein musikalisches Drama dramatisch nicht höher hinangeführt werden kann, daß die

Musik, aus deren Geist das neue Drama geboren wurde, wieder in ihre Rechte eingesetzt werden muß, wie sie ihr in allen echten musikdramatischen Werken der Vergangenheit zukamen.

Dies ergab sich in Ausführung der künstlerischen Notwendigkeiten bei der Komposition des „Tristan" von selbst; in den noch nachfolgenden Werken trat es in erhöhtem Maße hervor. So ist es vollkommen erklärlich, daß Wagner bei all den dramatischen Hochbestrebungen, mit denen er an die Komposition des „Tristan" ging, auch da mehr oder weniger geschlossene Formen einführte, wie er überhaupt symmetrische Bildungen auch im „Tristan" begünstigt. Abgesehen von dem Seemannsliede, von dem Spottliede Kurwenals, von Brangänens Tagesruf (Wachtgesang), von der strophisch gehaltenen Frage und Antwort Tristans und Isoldens in der letzten Szene des zweiten Aktes ist — um nur von dem Hauptgebilde zu sprechen — die große Liebesszene entsprechend dem inneren Verlaufe der Seelenstimmungen nach der Analogie einer zyklischen Komposition angelegt. Zwischen den beiden lebhaften Teilen steht das Adagio. Nach dem Jubel des Wiedersehens, nach den Schmerzensausbrüchen über Trug und Heuchelei, über alles, was sie trennt und trennen könnte, erfolgt die Überleitung zum ruhigen Insichversenken, zur Überwindung der Trennung (Kl. A. S. 109—137). Das Adagio „O sink' hernieder, Nacht der Liebe!" mit dem eingelegten Warnruf Brangänens, dem Tageliede in weitausgesponnenen Tönen, worauf das ekstatische Nachspiel folgt, das Duo (S. 155—163). Von dem langsamen Teile erfolgt die Überleitung zum Schlußteile (S. 154/5), in der diese Kunst zu höchster Meisterschaft gediehen ist.

In tonaler Beziehung ließen sich Bogen spannen, die über einzelne, rasch wechselnde Modulationen größere Gruppen vereinen, wie etwa in der ersten Szene des zweiten Aktes die Vorherrschaft von B-dur. Einzelne Erzählungen sind tonal einheitlich gefaßt, wie die der Isolde „Von einem Kahn" in der dritten Szene des ersten Aktes (Kl. A., S. 26, 3, 4 bis S. 30, 1, 4) in E-moll. Doch ist die Formel nicht immer so einfach. Es ergeben sich Kombina-

tionen und Komplikationen, die sich nicht in eine einfache Formel fassen lassen, sondern eben zu einer Zusammenstellung reicher tonaler Beziehungen führen, bedingt durch die dramatischen Forderungen. Die tonale Formel des Vorspieles ist nicht auf eine Tonika zu beziehen, sondern hält sich bei einer Mehrdeutigkeit einzelner Akkorde, wie sie besonders in der letzten Periode Wagners so häufig ist, zwischen A-moll und C-dur und -moll. Die Einleitung zum zweiten Akte, die Vorbereitung der Liebesszene ist auf B-dur gestellt, während die zum dritten Akte, das düstere Bild der Öde und Verlassenheit in F-moll gehalten ist. Das Vorspiel der Oper ist, so wie jenes zu „Lohengrin", dynamisch gebaut; ein Crescendo und Decrescendo bezeichnen die Konturen der Verhältnisse. Neben dem Hauptmotiv, dem Merkzeichen und Grundmotiv der ganzen Oper, sind Zwischenmotive verwoben, die sich dem Hauptgedanken anschließen.

Ein auf solchen tragischen Grundton gestimmtes Werk konnte schon als solches nicht auf eine rasche Verbreitung zählen. Die Selbsttäuschung, in der Wagner sich befand, als er mit dieser Oper ein „praktikables Opus" liefern wollte, das sich den Theatermarkt rascher erobern könnte, als andere seiner Werke, beruht nicht allein in dem Verkennen des Hemmnisses, das der raschen Aufnahme solcher tieftragischen Werke entgegensteht, sondern in der rücksichtslosen Hingabe bei der Ausarbeitung der Komposition. Erst als nach langen Kämpfen Wagners Werk zur Aufführung kam, ward er sich dessen inne, daß gegenüber der damals herrschenden Oper „Klüfte und Abgründe gähnten, die erst sorgsam ausgefüllt werden müßten" (VIII, 190).

Der auf die Fertigstellung dieser Oper folgende Lebenszeitabschnitt Wagners zeigt, welche Schwierigkeiten zu besiegen waren, welche Gegnerschaft zu überwinden war, um auch nur dieses Werk auf die Bühne zu bringen, welches nicht als Festspiel gedacht, sondern nur für einen gewöhnlichen Theaterabend berechnet war. Anstatt daß die Oper, wie er hoffte, ihn auch ökonomisch „für einige Zeit flott" erhalten sollte, wurde sie eine Quelle der Kümmernisse und mehrte noch die Leiden und die Not des Ton-

dichters. Die Entfernung aus dem Kunstleben Deutschlands wurde noch fühlbarer, und es mußte vor allem die Amnestie erwirkt werden, damit Wagner die Möglichkeit geboten wurde, bei einer Erstaufführung auf heimatlichem Boden persönlich einwirken zu können, denn nur dadurch war das Gelingen ermöglicht. Noch hatte das Ansuchen der Großherzoge von Weimar und Baden keinen Erfolg beim sächsischen Hofe. Projekte zur Aufführung des „Tristan" in Straßburg und Karlsruhe führten zu keinem Resultate. So wandte er sich nach Paris — in arger Täuschung auf Ermöglichung einer Aufführung daselbst. Dort konnte er sich das Vorspiel in einem der drei Orchesterkonzerte, die er anfangs 1860, ein halbes Jahr nach Vollendung des „Tristan", daselbst gab, zu Gehör bringen. Diese Konzerte mit Fragmenten aus seinen Opern hatten trotz der Begeisterung, die sie bei einzelnen erweckten, ein großes Defizit im Gefolge, welches er nur zum Teile mit dem von der Verlagsfirma Schott gezahlten ersten Honorar für den „Ring des Nibelungen" decken konnte. Dies nur als eines der vielen Beispiele für die Sorgen, die ihm nicht etwa nur die Erwerbung der ökonomischen Existenz, sondern auch die Durchführung künstlerischer Pläne in materieller Beziehung brachte.

Nach der Fertigstellung des „Tristan" begann für Wagner abermals eine Wanderperiode, die sich von Ende des Jahres 1859 bis 1864 erstreckte. Es ist die schwerste Zeit, die er bestehen mußte, er, der der Welt schon so viel gespendet hatte. Schwerer noch als die Existenzsorgen war die Pein, eine Partitur nach der andern beiseite legen zu müssen, ohne sobald die Aufführung erwirken zu können; doch die Überzeugung, daß auch für diese Werke die Zeit des Sieges kommen werde, war unerschütterlich und sie hielt ihn aufrecht. Obendrein mehrten sich die Aufführungen der Werke, die vor dem „Ring" geschrieben waren. Auch in Paris hielt der „Tannhäuser" im März 1861 seinen Einzug in der großen Oper; eine mit 164 Proben sorgfältig vorbereitete Aufführung, die auf Befehl des Kaisers Napoleon III. stattfand. Trotz dieses Protektorates konnte sich die Oper ob der

Feindseligkeiten gewisser adeligen Kreise und der durch diese provozierten Skandalszenen nicht behaupten. Wagner mußte die Oper nach der dritten Aufführung zurückziehen. Sie hatte ihm gleichwohl eine Reihe begeisterter Anhänger auch in Frankreich zugeführt. Kurz vorher, im August 1860, war die Amnestie für die deutschen Lande erfolgt. Nur Sachsen blieb ihm noch verschlossen; dieses hob die Verbannung erst im März 1862 auf. Wagner wandte sich nunmehr nach Wien und erhoffte da eine Aufführung des „Tristan". Sechsmal kehrt er seit Anfangs Mai 1861 bis Ende 1863 dahin zurück. Sein Aufenthalt war unterbrochen von verschiedenen Reisen nach Orten, in denen er Konzerte gab oder sich zur Ausführung von Plänen aufhielt. Zum erstenmal hörte er in Wien am 12. Mai 1861 seinen „Lohengrin", elf Jahre nach der ersten Weimarer Aufführung, vierzehn Jahre nach der Vollendung des Werkes. Nach der Probe schreibt er an seine Freundin Wesendonk: „Ich kann die unglaublich ergreifende Wirkung dieses ersten Anhörens unter den schönsten und liebevollsten Umständen, künstlerischer wie menschlicher Art, nicht in mir verschlossen halten, ohne sie Ihnen sogleich mitzuteilen. Zwölf Jahre meines Lebens — welche Jahre! — durchlebte ich!! Sie hatten recht, mir diese Freude oft zu wünschen! Aber nirgends hätte sie mir so vollständig geboten werden können, als hier!" (M. W. 272). Zur Hebung der Wiener Oper machte er Vorschläge, die im Wiener „Botschafter" 1863 erschienen; sie fanden im 7. Band der gesammelten Schriften Aufnahme.

Nach der Schweiz zog es ihn immer wieder, besonders als er sich nach Beendigung der Dichtung der „Meistersinger" zur Ausführung der Komposition wandte. Die erste Aufführung des „Meistersinger"-Vorspieles, welches als erstes Stück der Partitur fertiggestellt wurde, fand am 1. November 1862 im Gewandhaussaale in Leipzig statt; der große Erfolg bei der kleinen Gemeinde der Zuhörer bestärkte ihn in der Absicht, auf Konzertreisen Freunde für seine Kunst zu erwerben und sein Einkommen zu heben. In Wien kam es immer noch nicht zur Aufführung des „Tristan".

Nach sieben und siebzig Proben war die Oper als unaufführbar endgültig aufgegeben worden (März 1863). In gänzlicher Zurückgezogenheit begeht Wagner seinen fünfzigsten Geburtstag in Penzing bei Wien am 22. Mai desselben Jahres. Trotz aller Bemühungen werden seine Sorgen so drückend, daß er während der Arbeit an den „Meistersingern" wegen der ihn bedrängenden Gläubiger Penzing und Wien, das er sich gern „als Asyl erhalten wollte" (M. W. 331), verläßt oder — sagen wir es mit den so schwer fallenden Worten — heimlich entflieht.

Da vollzieht sich ein Wunder, wie Wagner es in seinen Opern als Erfüllung natürlicher Bedingungen ansieht. Am Schlusse des Vorwortes zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles der „Nibelungen", datiert „Wien 1862", hatte er Umschau gehalten über die Möglichkeit, dieses sein Vorhaben durchzuführen. Er dachte an zweierlei: an eine Vereinigung kunstliebender, vermögender Männer und Frauen zunächst zur Aufbringung der zu einer ersten Aufführung nötigen Geldmittel; oder an einen deutschen Fürsten, der an Stelle eines schlechten öffentlichen Institutes ein solches Festspielhaus fördern sollte. „Wird dieser Fürst sich finden?" — Und er fand sich. Es fand sich beides. Prinz Ludwig von Bayern hatte als König Ludwig II. im neunzehnten Lebensjahre den Thron Bayerns bestiegen, und eine seiner ersten Taten war die Aussendung eines Boten, um Wagner nach München einzuladen. Der Bote traf Wagner auf der Flucht in Stuttgart am 3. Mai 1864. Nach der ersten Audienz (4. Mai) berichtet Wagner: „Er kennt und weiß alles von mir und versteht mich wie meine Seele; er will, ich soll immer da bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die ‚Nibelungen' fertig machen und er will sie aufführen, wie ich will" (Brief an Frau Wille).

So glatt sollte es allerdings nicht abgehen. „Auch eines Königs Wille ist beschränkt"; auch seine Absichten können in der Ausführung gehemmt werden, besonders wenn sich mächtige

Parteien, die Hofpartei, die katholische Geistlichkeit, einzelne Musiker und ein Teil der Presse gegen den Willen des Königs erheben und gehässige Angriffe gegen den „Günstling des Königs" richten. Auch der bayerische Partikularismus dürfte sich gegenüber dem „Sachsen" geltend gemacht haben. Wagner verließ am 12. Oktober 1864 München, nachdem er den Sommer über eine Villa am Starnberger-See neben Schloß Berg, dem Lustschloß des Königs, bewohnt hatte. Die örtliche Trennung unterbrach nicht die Gönnerschaft des Königs, der auch Wagners neue Werke hören wollte.

Nun sollte sich Wagners Wunsch erfüllen, den „Tristan" zur Aufführung zu bringen (10. Juli 1865). In dem Dresdener Sänger Schnorr von Carolsfeld hatte Wagner einen Tristan erkiest, wie er sich ihn vollendeter nicht vorstellen konnte. Die „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld" geben davon einen beredten Beleg und sind ein Beweis für die pietätvolle Dankbarkeit Wagners gegenüber einem ausführenden Künstler. Sie waren zugleich ein Denkmal für einen Freund, der nur zu rasch aus seinem Wirkungskreise gerissen wurde. Infolge des plötzlichen Todes Schnorrs in Dresden am 21. Juli des Jahres der „Tristan"-Aufführung sollte das Werk für längere Zeit brach liegen; denn in Wien war die Aufführung besonders an der Unzulänglichkeit des Tenoristen Ander gescheitert, der sonst ein ausgezeichneter Sänger, ein vorzüglicher Lohengrin war. Erst als Heinrich und Therese Vogl die Partien bewältigen konnten, kam „Tristan und Isolde" wieder in München zur Aufführung und ist seit den Achtziger-Jahren auf andern Bühnen heimisch geworden. Noch immer steht diese Oper in der Statistik der Wagner-Aufführungen untenan. Ob dies so bleiben wird, hängt mit der zukünftigen Entwicklung unserer Oper zusammen.

Der Plan eines monumentalen Festspielhauses in München, mit dessen Ausführung Gottfried Semper auf Grund eines Voranschlages von drei Millionen Gulden betraut war, kam nicht zur Ausführung. Einflußreichen Persönlichkeiten erschienen die Pläne

und Absichten immer abenteuerlicher und zugleich gefährlich für den Staatssäckel. Die Opposition wurde immer bedrohlicher; am 10. Dezember 1865 mußte Wagner, nachdem er kaum über ein Jahr in München geweilt, unverrichteter Dinge die Stadt verlassen und begab sich wieder in die Schweiz, woselbst er in Triebschen bei Luzern sich niederließ. Die Freundschaft des Königs bewährte sich auch ferner und wurde persönlich aufrechterhalten durch gelegentliche Inkognitobesuche des Königs in Wagners Haus oder durch das Erscheinen Wagners in München bei einer Erstaufführung oder bei einer Musteraufführung. „Tannhäuser" wurde in der Pariser Bearbeitung von 1860 am 1. August 1867 zum erstenmal in München gegeben, und am 21. Juni des folgenden Jahres gelangten „die Meistersinger von Nürnberg" unter der Leitung Hans, von Bülow zur Aufführung; diesen hatte Wagner schon während seines ersten Aufenthaltes nach München gezogen, vorerst als Hofpianist des Königs, später als Hofkapellmeister; dann ließ er ihn die erste Aufführung des „Tristan" dirigieren; und endlich übernahm auch Bülow die Leitung des Konservatoriums, das nach dem Berichte Wagners „über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" reformiert werden sollte. Den Angriffen der Wagner-Gegner unterliegend, reicht Bülow (Juni 1866) seine Entlassung ein. Der König bewilligt nur zeitweiligen Urlaub, worauf Bülow mit seiner Familie nach Luzern übersiedelt. Im folgenden Winter geht Bülow nach Basel und im Frühjahr 1867 als Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten nach München. Bülows Frau Cosima, eine Tochter von Liszt und der Gräfin D'Agoult (Daniel Stern) zieht zur Zeit, als ihr Gatte nach Basel geht, in Wagners Haus. Wilhelmine Wagner war am 25. Jänner 1866 gestorben, nachdem sie die letzten Jahre in stiller Zurückgezogenheit in Dresden zugebracht hatte. Am 25. August 1870 fand die Trauung Wagners mit Frau Cosima statt, die sich ein Jahr vorher von Bülow offiziell hatte scheiden lassen und Protestantin geworden war. Der Freude an der Geburt seines Sohnes Siegfried gab Wagner in weihevoller Stimmung in dem „Siegfried-

Idyll“ Ausdruck, einer symphonischen Dichtung für kleines Orchester, in welcher die große Gestalt Siegfrieds des Helden mit all ihrem poetischen Zauber im intimen Kreise am Familienherde besungen wird.

So hatte sich für Wagner nach langen Jahren harter Not die Lebenslage verändert. Es sollten ihm auch fürder Kämpfe nicht erspart bleiben; allein viele seiner Wünsche waren erfüllt, und mancher Wunsch sollte der Erfüllung entgegengehen. Mit dem sicheren Rückhalt an der Freundschaft des Königs, die ihm auch ökonomisch eine Basis gewährte, mit der stetig wachsenden Verbreitung seiner ersten vier Werke gestalteten sich auch seine äußeren Verhältnisse immer günstiger. Künstlerisch hatte er sich schon bei der Arbeit eines Werkes zu heiterer Stimmung emporgeschwungen, als noch Frau Sorge schwer auf ihm lastete. Gerade in den Zeiten der ärgsten Bedrängnis arbeitete er an der Komposition der „Meistersinger“.

XX.

Die Entstehung der „Meistersinger von Nürnberg“ greift zwanzig Jahre vor der der Komposition zurück. Im Sommer 1845 tauchte auf einer Erholungsreise (nach Marienbad) in der Phantasie des Künstlers das Bild eines komischen Spieles auf, das in Wahrheit „als beziehungsvolles Satyrspiel meinem ‚Sängerkriege auf der Wartburg‘ sich anschließen konnte“. Im Mittelpunkte beider Dramen („Tannhäuser“ und „Meistersinger“) steht der Sängerwettstreit um den Preis der Hand eines Mädchens. Für die „Meistersinger“ war zudem sein Interesse durch E. T. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin, der Küfer und seine Gesellen“ erweckt worden. Wagner wollte, dem Rate von Freunden folgend, eine Oper „leichteren Genres“ verfassen, die ihm den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen sollte. Neben der Dichtung des „Lohengrin“ entstand in Marienbad der Prosaentwurf der „Meistersinger“. Die Ausführung wurde durch die Zuwendung zu „Lohengrin“ zurückgedrängt. Immerhin scheint Wagner auch in den nächsten sechs Jahren bis zur ausführlichen Erzählung der Handlung in der „Mitteilung an meine Freunde“ (1851) sich mit dem Stoffe beschäftigt zu haben, da diese Erzählung einige Änderungen aufweist. Wagner teilt seinen Freunden mit, welche Gründe ihn bewogen, von der Ausführung abzustehen.

„Jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der ‚Meistersinger‘ zu genügen suchte, konnte von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus und bezog sich als solche mehr auf das bloß Formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern

desselben, wie er im Leben selbst wurzelt ... Die Ironie selbst ist Form der Heiterkeit, in der sie ihrem wirklichen Inhalte und Wesen nach nie zum offenen Durchbruch, zur hellen, ihr selbst eigentümlichen Äußerung als wirkliche Lebenskraft kommen kann .... Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich aussöhnen wollte und dem ich im ‚Tannhäuser' bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte" (IV, 287).

Im November 1861 nahm Wagner das Autograph der Marienbader Skizze von seiner Freundin Mathilde Wesendonk, der er es verehrt hatte, wieder zurück. Im vergangenen Sommer war er auf der Durchreise in Nürnberg gewesen. „Just klang mir's nach, wie eine Ouvertüre zu den ‚Meistersingern von Nürnberg'. Als ich im Wiener Gasthof wieder angekommen, arbeitete ich mit sonderbarer Hast den Plan schnell aus" (M. W. 298; Paris 21. 12. 1861). Das Hauptmotiv, das ihn zur Ausführung der „inneren Bilder, die nur nach Klang verlangen" (ib.), bestimmte, war: die Resignation. So wollte er sie jetzt in der Gestalt Hans Sachsens verkörpern. Dazu drängte es ihn. An Stelle der Ironie war der Humor, der leidenbefreiende, getreten: „die Kraft der Heiterkeit in ihrer reichsten, eigentümlichsten Kundgebung". So stellt sich denn die neue Arbeit auf einen anderen Boden als derjenige, auf dem der erste Entwurf gestanden war, und Wagner konnte, obgleich der Inhalt äußerlich fast derselbe ist, sagen: „der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts" (ib. 293).

Nach freudlosen Tagen in Wien, nach der bitteren Enttäuschung der „Tannhäuser"-Aufführung in Paris schrieb er daselbst im Dezember 1861 und Januar 1862 die Dichtung, die er für Privatzirkulation drucken ließ; auch diese Version differiert im einzelnen (so im Preislied) von der endgültigen Fassung. Im ganzen wurde das Werk nunmehr auch von der Wahrnehmung beeinflußt, die

Wagner seit der Rückkehr aus dem Exil in Deutschland gemacht hatte, daß eine gewisse Befremdung eingetreten war, ja — wie er hervorhebt — „eine feindselige, eine schamlose Haltung mir gegenüber" beobachtet wurde. Er wollte die öffentliche Aufmerksamkeit hiervon ablenken, indem er „einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur der ‚Meistersinger' zu vollenden, um mit diesem Werke mich scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens in betreff theatralischer Aufführung zu zeigen" (IX, 313). Diese Rücksicht glaubte er zudem seinem königlichen Freunde und Beschützer schuldig zu sein. Von der Musik, die in Biebrich am Rhein begonnen und dann in Penzing bei Wien fortgesetzt worden war, wurde zuerst die Ouvertüre fertiggestellt, die — wie erwähnt — am 1. November 1862 im Gewandhaus in Leipzig zur Aufführung kam. Fünf Jahre später, am 20. Oktober 1867, wurde die Komposition nach vielen Unterbrechungen in Triebschen bei Luzern vollendet — viel später, als er gehofft hatte. Die erste Aufführung der Oper in München am 21. Juni 1868 unter der Leitung von Bülow, bei der — wie Wagner selbst sagt — die Künstler „mit aufopferndster Liebe und Hingabe sich eine Darstellungsweise zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines jeden wohl tiefbegründet lag", fand begeisterte Aufnahme; ihr folgte am 21. Jänner 1869 Dresden und zwei Jahre später die Aufführung in Wien.

Wagner fand sich veranlaßt, infolge der willkürlichen Striche und der sonstigen Forderungen der Bühnenleiter, welche nach seiner Überzeugung eine Verstümmelung des Werkes herbeiführten, gerade wegen der „Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses vom Publikum günstig aufgenommenen Werkes, andererseits jedoch an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, fortan von jedem Versuche einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fernzuhalten" (IX, 313). Diese Folge erklärt sich aus der neuartigen Behandlung einer im Genre der komischen Oper angelegten Dichtung, die sich doch so weit über den Rahmen dieser Gattung erhebt und das Wesen derselben so sehr verändert, wie

dies etwa in vergangener Zeit mit dem größten Meisterwerke Mozarts, dem „Don Giovanni“ der Fall war, das als opera buffa, vom Dichter als »dramma giocoso« bezeichnet wurde und sich ebenfalls über diese dem Werke beigegebene Gattungsbezeichnung hoch erhob. Das Gemeinsame derselben ist, daß sowohl im „Don Juan“, als in den „Meistersingern“, so verschieden ihre Behandlung auch sonst sei, Komik und Tragik an ihrer gemeinsamen Wurzel gefaßt sind. „Manchmal konnte ich vor Lachen, manchmal vor Weinen nicht weiter arbeiten“ schreibt Wagner an seine Freundin (M. W. 295). Bei beiden Werken tritt dies in der musikalischen Ausführung am hellsten und klarsten hervor.

Das, was Wagner in die Hauptgestalt, in den Hans Sachs hineinlegt, tritt nicht so sehr in den Worten und in der dramatischen Aktion hervor, als in den Tönen, in der rein symphonischen Ausarbeitung. Wie im „Ring“ die Bedeutung Wotans erst im Laufe der dichterischen und kompositorischen Arbeit gehoben und der Versuch gemacht wurde, ihn völlig in den Vordergrund zu stellen, so wurde die Gestalt des Hans Sachs erst im Verlaufe der Arbeit vertieft. Als Vertreter der Resignation sollte er zum Mittelpunkte der Handlung gemacht werden; für uns steht er wohl im Vordergrunde, aber nicht so sehr in dieser Eigenschaft, sondern als geistiger Führer der Meistersinger, der sich trotz seiner Pietät für das Überkommene und seiner Rücksicht auf das Konventionelle doch weit über die geistigen Schranken der Zunft erhebt. Eine Mitbewerbung Sachsens um Evchen ist vom Autor wohl mit Absicht nicht in der Handlung verarbeitet, wie man dies nach den Unterstellungen des Beckmesser erwarten könnte. Sachs wirbt überhaupt nicht um Eva. Sachsens Verzicht in der Zuneigung zu dem Evchen ist nur ein Bruchteil seiner sein ganzes Wesen beherrschenden Resignation. Der Humor kommt in Sachsens Worten zum Ausdruck, die Resignation gelangt in symbolischer Weise vorzüglich in der Musik zur Aussprache. In einer Strophe des Quintetts, also in einem Ensemble-Satze, ist Sachsens „süß' Beschwer“ angedeutet. Im Monolog Sachsens wird der Weltenwahn im Sinne

der Schopenhauerischen Lehre künstlerisch gefaßt. Hans Sachs sieht nunmehr, wie Wagner selbst, mit Humor auf das wahnvolle Treiben der Welt. Auch in Walthers Traum wird „des Menschen wahrster Wahn aufgetan" im Sinne wie Schopenhauer Traum und Leben erfaßt.

Diese Motive treten im großen Zuge des Werkes in den Hintergrund gegenüber der Grundidee, die im Vorspiel so wunderherrlich verarbeitet ist. Das deutsche Bürgertum in Verklärung seines Treibens und seiner Kunstübung, in seinem Wetteifer und seiner Hingebung trotz des Philistertums, das Volk in seiner Empfängnis für das Schöne und Wahre, das Rittertum in dem Minnedienst. In Hans Sachs gelangen die Gegensätze zur Ausgleichung. In ihm sieht Wagner den „Repräsentanten des künstlerisch-produktiven Volksgeistes gegenüber dem tabulatur-poetischen Pedantismus des Merkers der Gilde."

Wie sehr Wagner den Stoff zu vertiefen und mit reicherem Gehalte auszustatten vermochte, ersieht man aus dem Vergleiche seiner Oper mit der von Lortzings „Hans Sachs oder die Meistersinger", die nach einem dramatischen Gedichte von Deinhardstein, unter Beihilfe Lortzings von Philipp Reger umgestaltet war und 1840 in Leipzig aufgeführt wurde. Diese Oper stellte Patenschaft zu Wagners Drama. Meister Steffen, der Goldschmied, wird Pogner, Kunigunde, seine Tochter, wird Evchen, Cordula, dessen Nichte, stellt sich neben Magdalene; zu Hans Sachs, dem Schuster und Meistersinger, steht Jörg, der Lehrbursche, in einem Verhältnis wie David, der Tenorknabe. Der Ratsherr Eoban Hesse und Meister Stott sind in dem Beckmesser aufgegangen. Bei Lortzing sind Sachs und Hesse Liebes- und Sangesrivalen, wie Walter und Beckmesser bei Wagner. Das Gedicht wird durch den Lehrling Jörg entwendet und in öffentlicher Versammlung durch Eoban verstümmelt, der sich dadurch lächerlich macht. Eine Reihe kleinerer Motive ist ebenfalls verarbeitet, geradeso wie sich leise, ferne musikalische Anklänge in beiden Partituren finden. Es schwebten also Wagner Erinnerungen vor, die der völlig eigen-

artigen Ausgestaltung seines Werkes nicht hinderlich waren. Manches von dem, was in der komischen Oper von Lortzing dem Sprechtone überlassen ist — es kommen einige Sprechrollen vor — wird im Wagnerischen Drama von Musik umschlungen, um nicht zu sagen verschlungen. In beiden Werken sind gewisse Stellen einzig für gesangliche Behandlung angelegt. Während dieselben in der Dichtung zu Lortzings Oper genau geschieden werden, gehen sie in Wagners Dichtung durch die Eigenart der Behandlung bei der Aussprache der Gedanken fast restlos in dem Wortdrama auf.

Es ist nicht so unsinnig, wenn Heinrich Esser nach der Vorlesung der Dichtung Wagners in Wien kopfschüttelnd fortging und meinte, dieses Drama sei eigentlich völlig zum Sprechen bestimmt. Nach dem Anhören gewisser Musikstücke der Oper fühlt sich dagegen wieder der Musiker so befriedigt, daß er finden kann, hier habe sich die Musik zu voller Selbständigkeit erhoben. In diesem Verhältnisse liegt das Geheimnis der großen Wirkungskraft der „Meistersinger", da die Ausführung des Ganzen in Wort und Ton der Devise entspricht, „jedes kommt hier zu voller Geltung". Die Handlung ist, äußerlich betrachtet, nicht groß, bringt keine Verwicklungen; sie reicht aber der Qualität nach innerlich völlig aus. Je tiefer Wagner in den Stoff eindrang, ihn ausgestaltete, desto mehr vereinfachte er den äußeren Hergang der Geschehnisse. Der Zuhörer erlebt in der Musik die Verinnerlichung dieser Handlung; dies wird auch durch die weite Ausdehnung und Bemessung des Theaterabends ermöglicht.

Wagner hat wie in allen Werken etwas völlig Selbständiges geschaffen, und nichtsdestoweniger kommen neben der Anreihung an Lortzings komische Oper „Hans Sachs" auch noch andere Analogien in Betracht. Mit Lortzings „Sachs" sind nur äußerlich einzelne Konturen gemein. Die Verwandtschaft des Werkes mit der Lortzingischen Muse zeigt sich noch in anderer Weise. Sie beruht bei aller Verschiedenheit in Kunst- und Lebenserfassung auf der Gemeinsamkeit der Bestrebung nach musikalischer Dramatik auf dem Boden deutscher Kultur und deutschen Gemütslebens, die sich

in der künstlerischen Verarbeitung deutschen Bürgertums begegnet. Mit einem andern Werke Lortzings stehen Wagners „Meistersinger" in noch näherer Beziehung: In der Ausführung der Personen zeigt der „Waffenschmied", welcher 1846 zum erstenmal aufgeführt wurde, eine intime Verwandtschaft. Hans Stadinger steht neben Hans Sachs, Marie neben Evchen, Georg neben David, Irmentraut neben Magdalene usw. Wenn wir hier schon von organisch verarbeiteten Einflüssen sprechen, so sei auch auf Goethes Gedicht „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung" hingewiesen. Die einzelnen Züge der Verwandtschaft sind folgende: Die Stimmung „Sonntags früh" in der Werkstatt, wie Hans Sachs „die Frühlingssonne spürt". Die Erscheinung des jungen Weibes, „man nennt sie tätig Ehrbarkeit, sonst auch Großmut, Rechtfertigkeit" . . . Mit „klaren Sinnen" und „treuem Blick" . . . . . „wie Albrecht Dürer sie hat gesehn". Die Erscheinung des „holden Mägdleins", das hinter Sachsens Haus „am Bächlein beim Holunderstrauch" sitzt. Der Monolog „Wahn, Wahn" gesellt zu den Worten:

„Da thät er einen Narren spüren
„Mit Bocks- und Affensprüng' hofieren
„Und ihm mit Schwank und Narreteiden
„Ein lustig Zwischenspiel bereiten.
„Schleppt' hinter sich an einer Leinen
„Alle Narren, groß und kleinen,
„Dick und hager, gestreckt und krumb
„Allzu witzig und allzu dumb" . . .

Die Muse ist es, die Sachs von diesem Treiben abführt,

„Die Muse, heilig anzuschauen,
„Wie ein Bild unsrer lieben Frauen."

Für die getreue Ausstattung der Singschule benützte Wagner Wagenseils „Buch über die Meistersinger" (1697) als Hauptquelle. Für die innere Erfassung des altdeutschen Meistergesanges war ihm wohl Jakob Grimms Schrift über diesen Gegenstand (1811) willkommen. „Die Namen der Meister-Weisen und Töne sind mit Ausnahme einiger von mir erfundenen ächt. Nur die acht Zeilen,

mit denen in der letzten Szene Sachs vom Volke begrüßt wird, sind von Sachs aus seinem Lied auf Luther: im ganzen wundert's mich, was ich aus den wenigen Notizen machen konnte" (M. W. 295).

Mit der Zuwendung zu diesem Stoffe hat sich Wagner von dem Hauptthema seiner dramatischen Arbeit entfernt. Nichtsdestoweniger brachte er auch hier wie bei der Verwendung des Mythos das Rein-Menschliche zu voller Geltung und zugleich in Gegensatz zu dem Konventionellen oder — wie sich Wagner einmal ausdrückt — zum „modegesetzlichen Wirrwarr". Gerade darin liegt das Hauptmotiv in der Komik des Werkes. Von seiner tiefen Zuneigung zur Romantik ließ er hier ebenso wenig, wie von der Erfassung des Rein-Menschlichen, wenngleich die erstere entsprechend dem Stoffe nur in Nebensächlichem zur Erscheinung kommt. Die Gestalt Walthers von Stolzing steht auf dem Boden der Romantik. Die Schwärmerei der Romantiker für mittelalterliches Leben tritt in der künstlerischen Verklärung Nürnbergs hervor, wenngleich die Lebenszeit von Sachs über die Grenze des Mittelalters hinausreicht.

Die Stelle in Sachsens Monolog, da der Spuk der Johannisnacht am hellen Tage seine Phantasie erregt („Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht"), steht musikalisch im Zusammenhang mit der Geisterromantik, der tondichterischen Fassung der Luft- und Erdgeister, wie sie von den ersten Romantikern, so besonders von Weber, Mendelssohn, ihren Ausgang genommen hat und von Nicolai befolgt wurde.

Die Macht der Musik ermöglicht es, daß neben solchen dem Gebiete reinster Romantik angehörigen Stellen auch der Realismus in der Ausführung anderer hervortritt, und zwar sowohl in der dichterischen, wie sprachlichen als auch in der musikalischen Ausführung. Dies bezieht sich vorzüglich auf die Schilderung des Bürgertums, der detaillierten Ausführung der Schulregeln der Meistersinger, der Vorführung von Volksfestlichkeiten und der Keilerei in der Johannisnacht. Daß man bei aller möglichen historischen Treue in der künstlerischen Durchführung auch Anachronismen begegnet, beruht auf dem guten Rechte des Künstlers,

der licentia poetica. Wenn die Weisen der Tabulatur mit Koloraturen der Barocke à la Händel verbrämt sind, also nicht völlig der Ausführung der Meistersinger in ihrer Blütezeit entsprechen, wie sie an Versschlüssen und bei „Pausen" von ihnen angebracht wurden, so setzt man sich um so leichter darüber hinweg, als da die Komik bei der Nachahmung der steifen Pedantik in der Ornamentik musikalisch zum Ausdruck gelangt. Das gute Recht des Künstlers macht sich hier ebenso geltend wie bei der Komposition des Reformationsliedes von Hans Sachs „Wach auf", bei welcher der Geist der Reformation nicht an eine bestimmte Periode gebunden erscheint, etwa an die der Entstehung der Dichtung, sondern, in fortzeugender Kraft sich betätigend, den Tonsetzer Wagner in der ihm ureigenen Weise inspiriert hat; bei dem Choral in der Kirche dagegen tritt die historische Eigenart des evangelischen Kirchenliedes mehr in den Vordergrund. Es ließe sich bei jedem der Teile, der einen historisch archaisierenden Charakter trägt, das sorgfältige Abwägen im Gebrauche moderner und älterer Ausdrucksmittel im einzelnen verfolgen. Alles ist auf den Grundton des Humors gestimmt, welcher, wie Wagner sagt, der Musik im allgemeinen die Kraft erhabener, „schmerzenlösender Heiterkeit" verleiht. Dies bestimmte auch den Charakter der Musik. Der Geist der Dichtung und der Musik dieses Werkes entströmt dem Wesen deutscher Eigenart und ist festgeankert in dem Gemüte des deutschen Volkes. Lob und Tadel, Ruhm und Spott, mit denen der Meister seine Nation beurteilt, kommen in diesem Werke zu künstlerischer Aussprache, wie sie in der Abhandlung „Was ist deutsch?" aus dem Jahre 1878 und in anderen Stellen seiner Schriften zur prosaischen Besprechung gelangen. Der Künstler erhebt sich auch da hoch über den Schriftsteller.

In den einzelnen Charakteren des Dramas zeigt sich dieses Licht in der Spektral-Analyse. Allerdings ist die Linse, durch die das Licht in seine Grundfarben gebrochen wird, selbst ein wenig gefärbt und zwar wagnerisch koloriert nicht nur in der Person des Walther von Stolzing, des jungen Rittersohnes, dessen Liebes-

verhältnis zu Evchen in naher Verwandtschaft zu demjenigen von andern Liebespaaren in Wagnerischen Opern steht. Dem Liebespaare fehlt trotzdem nicht die dem ganzen Werke entsprechende Behandlung. Walther, der Brausekopf, kümmert sich nicht um die konventionellen Schranken der bürgerlichen Gesellschaft. Evchen, das Patrizierkind, das sich auch über manche Beengung ihrer Umgebung hinwegsetzt, ist in ihrem Verhalten gegenüber Sachs kindlich-naiv-schlau; in dem von der Dichtergabe Sachsens begeisterten, durch das lautere Wesen desselben selbst geläuterten sinnigen Mädchen gelangt die Liebe zu dem Freunde, zu dem väterlichen Freunde zu endgültigem natürlichen Durchbruch. Mit der Liebe zu dem jungen Ritter verbindet sich bei ihr die Schwärmerei für die neue Kunst, die Walther vertritt, und so ist sie die Repräsentantin des Volkes, welches ihre künstlerische Begeisterung und Sachsens von Enthusiasmus getragenes Urteil schließlich gutheißt.

Dem Altersverhältnisse, wie es zwischen Sachs und Evchen besteht, und das wohl von vornherein für den Verzicht Sachsens bestimmend ist, in den Wettbewerb zu treten, wie er ja gleich zu Sixtus Beckmesser, dem Schreiber, sagt:

„Nicht doch, Herr Merker, aus jüng'rem Wachs
Als ich und ihr muß der Freier sein,
Soll Evchen und ich den Preis verleihn" —

diesem Altersverhältnisse entspricht in umgekehrter Ordnung dasjenige zwischen dem Lehrbuben David und Magdalene, Evas Amme. Das Bezeichnende ist, daß in dieser Volksschichte dasselbe kein Hindernis der Liebschaft ist, während es doch als zwischen einer älteren Frau und einem jüngeren Menschen bestehend in natürlicher Auffassung vergrößert sein müßte. Dies empfinden auch die Lehrbuben, welche David verhöhnen, ebenso wie sie sich über die Werbung des Stadtschreibers um Evchen belustigen.

Wie in dem Verhältnisse zwischen David und Magdalene die Komik das Gebiet der Parodie streift, so streift die Gestalt des Beckmesser die Karikatur. Die Ironie, welche in dem ersten Ent-

wurfe des Wagnerischen Werkes aus dem Jahre 1845 in dem Verhalten Sachsens gegenüber den anderen Meistern im Vordergrunde stand, sowie der ganze erste Entwurf — wie Wagner in seinem Lebensberichte sagt — „aus dem ironischen Bewußtsein des mit seinem Ideale vor eine ihn mißverstehende Menge und eine feindselige Kritik gestellten Künstlers" hervorgegangen war, wurde bei der endgültigen Ausführung auf die Person des Stadtschreibers konzentriert. Wagners Empörung gegen die Kunstzustände kondensierte, verdichtete sich in diesem Werke in die Ablehnung und Verhöhnung des Merkers von seiten des Volkes und steigerte sich in Walther bis zur Absicht, diesen boshaften Eiferer unschädlich zu machen. Nur eine vornehme Darstellung vermag das Groteske der dichterischen und musikalischen Ausführung von Beckmessers Charakter zu mildern. Man erkennt, wo nach dieser Richtung, in der Bühnenprojektion dieser Gestalt die Grenzen des künstlerischen Schaffens Wagners liegen. Mozart auf der einen Seite, Lortzing auf der anderen sind in der deutschen Kunst die unerreichten Muster; der eine für Freudigkeit und Feinheit, der andere für Gemütlichkeit und Sorglosigkeit, wie sie deutschem Wesen zukommen. Aber auch gar sehr unterscheidet sich die Ausführung dieser Rolle von der erquickenden Lustigkeit der Italiener und dem sprühenden Geiste der Franzosen. In ähnlicher Weise ist die Dichtung „Eine Kapitulation Lustspiel in antiker Manier" 1870 von Wagner ausgeführt worden, in der Wagner die geistigen und politischen Führer der Franzosen während der Einnahme von Paris, ihre Lust an Oper und Operette geißelt. In der Sprache Beckmessers soll der Wortwitz Ersatz sein für den Mangel an Geist. In das dickflüssige Blut des Merkers, des Repräsentanten der Stagnation und Reaktion in der Kunst, ist die Galle des Eiferers gegen Fortschritt und wohl auch direkt gegen das „Kunstwerk der Zukunft" transfundiert. Die Empörung Wagners gegen „den kranken Inhalt des modernen Lebens" erhält einen greifbaren künstlerischen Niederschlag. Der Realismus der künstlerischen Darstellung bewegt sich bei der Ausarbeitung der Partitur innerhalb jener Grenzen, die durch vor-

nehme Stilisierung der Ausdrucksmittel eingehalten werden. Dies tritt auch in der Prügelszene zum Vorschein.

In dieser kommt die Kunst Wagners, besonders in dieser Beziehung, in stilistischer Behandlung zu mustergültiger Ausführung: in der Verteilung und Gegenüberstellung der Gruppen, die bei richtiger Ausführung trotz des Charivari ein übersichtliches Ganzes geben, wie beim Lesen der Partitur den Augen, so bei sorgfältiger Aufführung den Ohren. In vielverschlungenen Linien treten die Gruppen einander gegenüber, auf- und abwogend, mit Stücken aus dem Werbeliede des Beckmesser wie mit Pflastersteinen einander bewerfend. Das schläferige Horn des Nachtwächters macht alles verstummen. Nochmals erklingen im Vorbeihuschen das Motiv des Liebespaares und Beckmessers Werbung. Ein tondichterisches Resumé der Johannesnachtstimmung schließt den Akt. So ließe sich die ganze Partitur dieses Meisterwerkes durchgehen und der Konnex zwischen Dichtung und Musik, von denen — wie gesagt — jede für sich schon Befriedigung und gleichsam einen abschließenden Eindruck hervorruft, in ihrer höheren harmonischen Vereinigung klarlegen. Der Stil der „Meistersinger" ist sui generis in Wort und Ton.

Die Sprache, in Knittelversen zu acht oder zehn Silben mit Reimen, bei den eigentlich lyrischen Partien in freier Wahl der Maße behandelt, ist durch eine Anlehnung an die Ausdrucksweise in den Werken von Hans Sachs antiquarisch angehaucht. Dieser Belag mit mundartlichen und familiären Worten und Wendungen erhöht den Reiz, gerade so wie dies in der Behandlung der Musik der Fall ist. Gegenüber dem „Ring des Nibelungen" ist die Sprache entsprechend dem Zeitbilde des Dramas in einer der unsrigen näherstehenden Art behandelt; gegenüber dem in „Tristan" rücksichtslos durchgeführten musikdramatischen Stile weist die Musik der „Meistersinger" eine gewisse Ausgleichung auf, die sie dem an der klassischen Musik hängenden Hörer nahebringt. Sowie äußerlich gewisse Manieren aus der Barocke genommen sind, so ist die technische Arbeit in näheres Verhältnis zu der Kunst von Johann

Sebastian Bach gebracht. Wenn im „Tristan“ die thematische Arbeit Beethovens zu einer im Dienste des musikalischen Dramas konsequent durchgeführten, zweckentsprechenden Anwendung gelangte, so wird in den „Meistersingern“ der Zusammenhang mit der älteren deutschen Musik noch inniger. Dies zeigt sich besonders in den Ensemble- und Chorpartien, aber auch im instrumentalen Teile. Dabei ist die Kunst Wagners zu voller Selbständigkeit, zu höchster Vollkommenheit gediehen.

Es gibt in diesen beiden Behauptungen, auf der einen Seite die innigere Zusammengehörigkeit mit der klassischen Kunst, auf der anderen Seite die Ausführung der Wagnerischen Prinzipien, durchaus keinen Widerspruch. Die Zeit war gekommen, wo Wagner, unbeschadet der Verfolgung des eigentlich musikdramatischen Prinzips, die ebenmäßige Vereinigung der durch ihn gewonnenen Ausdrucksmittel mit den spezifisch musikalischen Errungenschaften vorangegangener Epochen zu vereinen vermochte. Er war nicht Prinzipienreiter. Der Stoff der „Meistersinger“ bot ihm die Gelegenheit dies zu tun, nicht etwa in Ausführung einer äußeren Absicht, sondern in einer Durchführung seiner Maximen mit Heranziehung und Verwertung erprobter Kunstmittel der Vergangenheit. Dies zeigt sich in verschiedener Weise bei der Betrachtung der einzelnen Momente, die da maßgebend sind, sowohl in bezug auf Melodik, als Polyphonie und Harmonik.

XXI.

Der Grundabsicht nach beruht in den „Meistersingern“ wie in allen Werken der letzten Periode Wagners die musikdramatische Ausführung auf dem Dialoge. Nichtsdestoweniger nehmen Monologe, Ensemble, Chor einen verhältnismäßig breiten Raum ein; auch bei frei dialogisch gehaltenen, nur im Dienste der Handlung ausgeführten Stellen, wie die Zwischengespräche von Eva, Walther und Magdalene in der ersten Szene, wo der Sprechgesang in musikalisch realistischer Weise behandelt ist, schließt sich ein Ensemble-Partikel ohne Zwang an. Die drei vereinen sich —

Walther mit den Worten:

„Für Euch Gut und Blut!
Für Euch
Dichters heil'ger Mut!“

Eva: „Mein Herz, sel'ger Glut,
für Euch
liebesheil'ge Hut!“

Magdalene: „Schnell heim, sonst geht's nicht gut!“ —

in einer achttaktigen Periode mit Ganzschluß, respektive unterschobenem Trugschluß. Dabei werden Satzteile, Ausrufe nach musikalischem Bedarfe wiederholt. Dieses kleine Beispiel ist typisch für die ganze Ausführung der Partitur.

Die Aufgabe der Sänger besteht nach Wagners Prinzip bei den „Meistersingern“ in der „Aneignung eines fortwährenden Dialoges, der ihnen endlich so leicht und natürlich fällt, wie die gemeinste Rede des Lebens . . . . . Mit getreuester Natürlichkeit, rasch und lebhaft dialogisierend, gelangen sie erst von diesem Punkte

aus unmerklich zu dem Pathos des Rührenden“ (IX, 211). Dabei wäre nur zu bemerken, daß Wagners Polemik an dieser Stelle gegen das Opernsingen und das falsche Pathos durchaus nicht auf die Anlage gewisser älteren Opern, ja ganzer Opernschulen ausgedehnt werden darf, indem gerade der fein abgewogene Sprechton mehreren Richtungen der älteren Oper gemein ist. Wagner ist eben auf dem von ihm eingeschlagenen Wege bei der Ausarbeitung der „Meistersinger“ zu dieser Vollendung, die der Ausführung dieses heiteren Spieles entspricht, gelangt.

Über solchen eigentlich dialogisch ausgeführten Partien stehen dem Musiker diejenigen Teile, welche eine musikalisch in sich gefestete Formung aufweisen, die, wie die Partitur zeigt, dem dramatischen Fortgange nicht nur nicht hinderlich ist, sondern der seelischen Entwicklung und Auseinandersetzung des Dramas entgegenkommt, dieselben unterstützt. Neben völlig in sich geschlossenen Formen, wie Strophenliedern, die dem deutschen Liede in seinen verschiedenen Gestaltungen, der reichen Abwechslung seiner Gruppierung in kleinerem oder größerem Maßstabe entsprechen, neben Gesängen solcher Art, die Sachs, David, Beckmesser, die Chöre der Zünfte und des Volkes anstimmen, sind eine Reihe von Bildungen, auch in Walthers Gesängen, die in Anlehnung an eigentlich geschlossene Formen ausgestaltet sind oder nach Analogie der Minnelieder, sei es in der Form des dreiteiligen Bars gehalten, sei es ganz durchkomponiert sind. Walthers erster Gesang („Am stillen Herd“) macht ob seiner freien Behandlung der übernommenen Form nur den zünftigen Meistersingern bange; Hans Sachs erkennt in ihm trotz der freien Haltung den Formensinn in der Kunst dieses Vertreters der Zukunft und vermag den Stürmer, wie in seinem menschlichen Verhalten, so in seiner künstlerischen Ausdrucksweise zum Maßhalten zu veranlassen; dafür gibt die „Morgentraumdeutweise“ den Beweis.

Bei den freieren Gebilden liegt in der polyphonen Durcharbeitung eines oder mehrerer Motive im Orchester ein Mittel der Formgebung. Hauptsächlich behufs deutlichen Vortrags von Text-

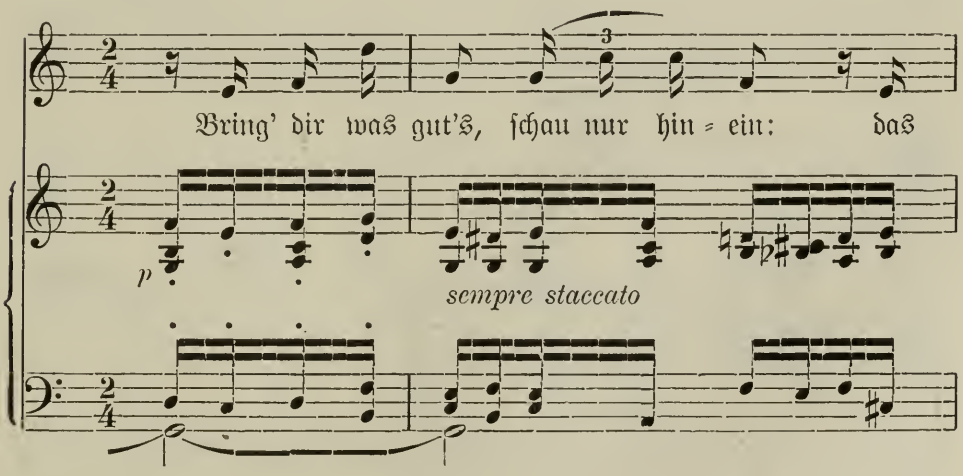
stellen, die zum Verständnis des Dramas unbedingt nötig sind, werden dieselben in einer dem Rezitativ analogen Art behandelt, aber immer mit Einhaltung des dramatischen Ausdruckscharakters, wie er der Singstimme im allgemeinen zukommt. Dieses Formungsprinzip liegt besonders den Ansprachen und Monologen zugrunde.

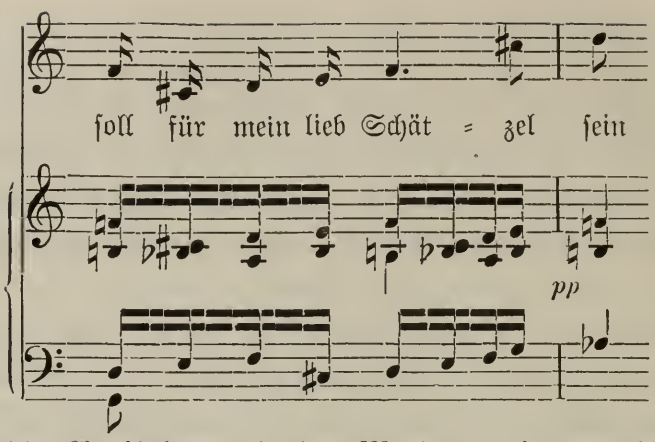
In den Ensembles, die dem dramatischen Fortgange eingereiht sind, gelangt das formale Prinzip zu erhöhter Geltung. Wagner ist bestrebt, die einzelnen Personen auch in den Ensembles zu charakterisieren; er begnügt sich da nicht selten mit Zwischenrufen der einzelnen Personen. Dort, wo eine und dieselbe Stimmung alle Teilnehmer des Ensembles erfüllt, gelangt die polyphone Kunst zur vollen Ausführung, wie in dem Quintette in Ges-dur. Von Imitationen, kanonischen und fugierten Einsätzen wird ein ausgedehnter Gebrauch gemacht. Sogar im zehnstimmigen Prügelchor sind die Gruppen, in Nachahmungsformen einander folgend, auf Beckmessers Werbeliedfragment als Thema aufgebaut. Auch der Spotteinsatz des Chores, als Beckmesser den Rasenhügel zum Vortrag seines Werbeliedes besteigt: „Scheint mir nicht der Rechte", ist imitatorisch angelegt.

Die Verwendung von Chor und Ensemble in den vorangegangenen Werken der dritten Periode ist als Ausnahme anzusehen, im allgemeinen werden sie hier eher gemieden als begünstigt. Anders ist dies bei den „Meistersingern", deren Stoff für die Aufnahme von Ensemble und Chor besonders geeignet war. So findet man, wie in den nachfolgenden Arbeiten („Siegfried", dritter Akt, „Götterdämmerung" und besonders „Parsifal") von Duett, Terzett und Chor ausgiebiger Gebrauch gemacht wird; das letzte Werk ist geradezu wieder eine Choroper. So sehr der Chor in den „Meistersingern" an der letzterwähnten Stelle und anderweitig dramatisch verwendet und wie jede der Personen an dem Fortgange der Handlung beteiligt ist, so dient er, geradeso wie es bei den Ensembles der Fall ist, zugleich als rein musikalisches Mittel. Seine Einfügung ist also einerseits dramatisch bedingt, andererseits durch die Proportionalität seiner Verwendung im Aufbau musikalisch bestimmt.

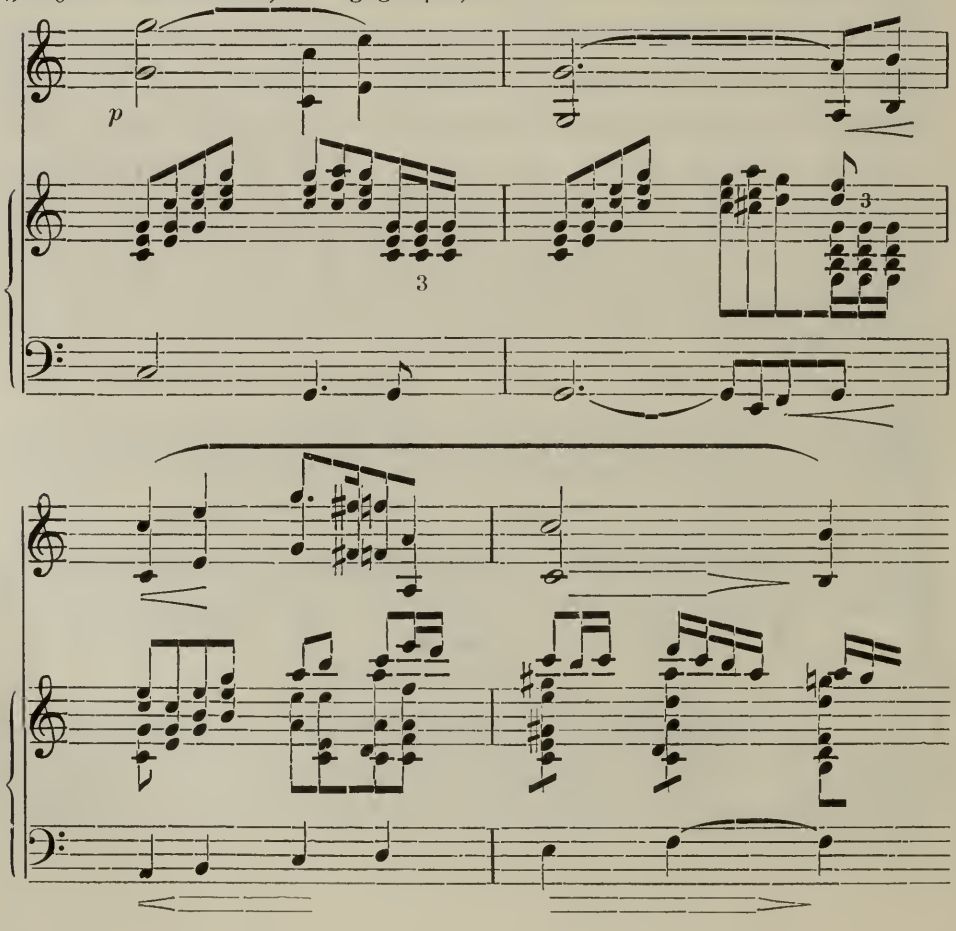
Er ist demgemäß in den Schlußteilen der drei Akte hervorragend beteiligt, wie in den Finales der großen Oper der vorangegangenen Zeiten. Man könnte nicht mit Unrecht den Totalaufbau jedes Aktes mit einer auf das Ganze sich erstreckenden Gliederung nach Analogie des Finales ansehen, wie es auch Mozart in ewig mustergültiger Form in seiner komischen Oper „Die Hochzeit des Figaro" verwendet.

Dabei kommt in Betracht, daß Wagner bei aller freieren harmonisch-modulatorischen Verwendung auf eine möglichst innige Korrelation der tonalen Beziehungen der einzelnen Teile Bedacht nimmt. In den „Meistersingern" tritt dies noch mehr hervor als in allen seinen Werken der zweiten und dritten Schaffensperiode. Es ist nicht zufällig, daß das Werk mit C-dur beginnt und mit C-dur schließt. Es soll nicht behauptet werden, daß in der Einfachheit tonaler Beziehungen in der „Meistersinger"-Partitur ein Vorzug an sich liege gegenüber komplexeren, verschlungeneren modulatorischen Wandlungen, denen man im „Tristan" begegnet; allein es ist unleugbar, daß sich das Werk durch diese Eigenschaft ebenso sehr auf einen volkstümlichen Boden stellt, wie es der ganzen Anlage des Werkes entspricht. Dem steht denn auch nicht die durchgearbeitete Polyphonie entgegen, ebensowenig wie die stärkere harmonische Würzung des Dialoges an einzelnen Stellen, etwa bei Lenens Rede:

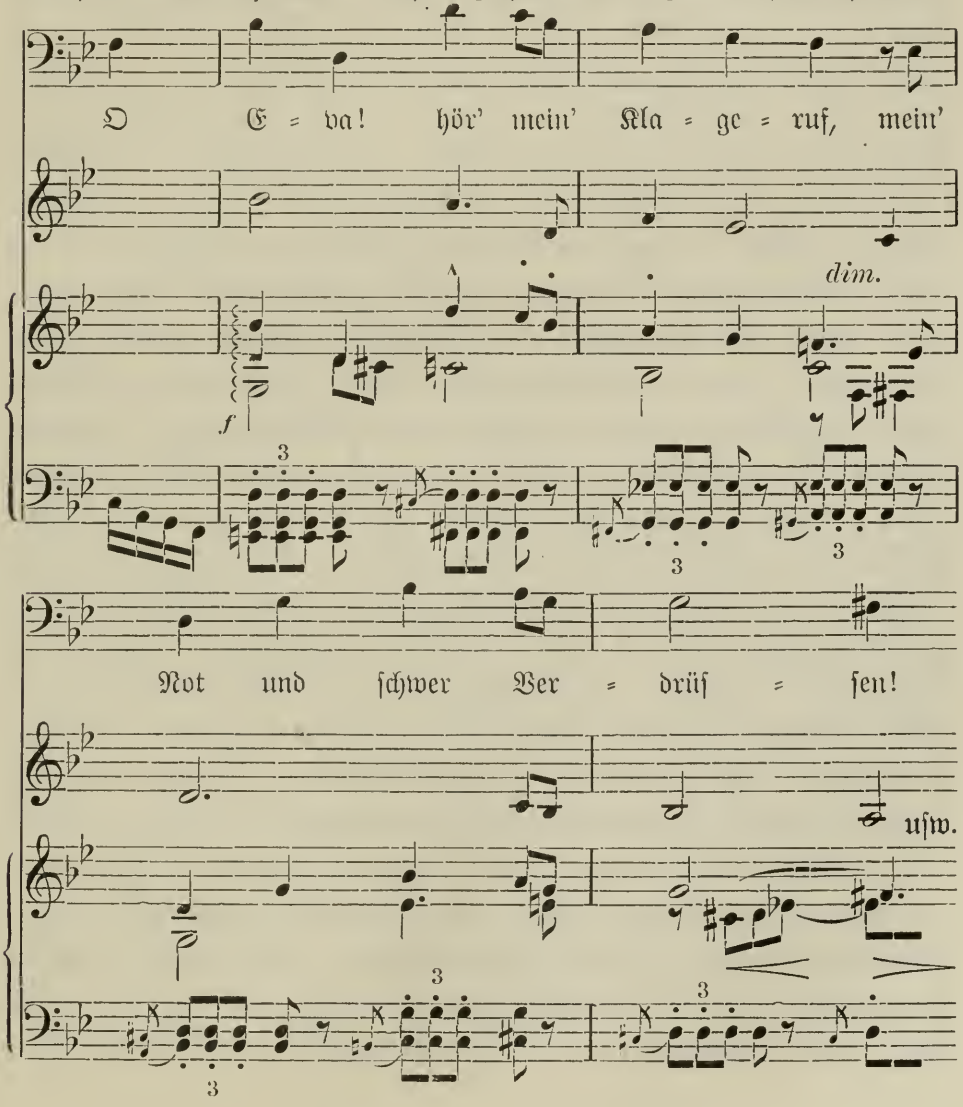




Auch die Verbindung dreier Motive, wie am Schlusse der Ouvertüre konform mit der Anrede Sachsens gibt ein Produkt, dessen kunsttechnische Behandlung bei klar zutage liegender Absicht, einen gelehrt scholastischen Eindruck hervorzurufen, der Haltung des ganzen Werkes nicht entgegensteht.



Allerdings kann man in solchen Fällen nicht etwa von einer streng kontrapunktisch polyphonen Gegenüberstellung mehrerer Stimmen sprechen, sondern von einer, mit Rücksicht auf die harmonischen Stützpunkte ermöglichten Vereinigung. Gegenstimmen im eigentlichen Sinne des Wortes in einer vervollkommneten Art und Weise findet man anderwärts, z. B. in der Vereinigung der dritten Strophe des Schusterliedes mit einer von Oboe, Horn und Fagott, in der Folge von Klarinette und Hörnern angestimmten Weise, die dann im Vorspiele zum dritten Akte und im Monolog Sachsens „Wahn" das Geheimnis dieses Zusammenklingens erst enthüllt.



Es ist eine der tiefgründigsten Stellen im Wagnerischen Kunstwerke, einer der Angelpunkte für den weiteren Ausbau der Musik nach Wagner.

In der „Meistersinger"-Partitur stehen die beiden Hauptarten der musikdramatischen Ausführung in höchster Vollendung einander gegenüber: das je in einer Stimme in weitem Bogen geführte Melos, die moderne Kantilene, welche eine Ausgleichung zwischen Instrumental- und Gesangsmelodie erfahren hat, wird bald von der Singstimme, bald von den Instrumenten übernommen; in die vom Orchester geführte Kantilene fällt gelegentlich die Gesangsstimme mit den Hauptwendungen zusammen, oder umgekehrt in die vom Gesang geführte Kantilene fällt das Orchester mit einzelnen Wendungen und Biegungen, oder es wird eine Kantilene vom Gesang und den Instrumenten geführt, und hierzu gibt das Orchester ein weiteres Ergänzungsbild, ein Gegenstück in einer selbständig geführten Weise. Diese zweite Art der Bildung, nämlich wie aus einem oder mehreren Motiven, von den verschiedenen Instrumenten übernommen und ausgeführt, ein motivisches Gewebe gebildet wird, ist ebenfalls in den „Meistersingern" zur Vollendung gediehen. Die Gesangsstimme begnügt sich dann gewöhnlich mit einer Erhöhung des Sprechtones, die sich einer quasi melodischen Haltung nähert. Das spezifisch Musikalische drängt sich auch in solchen Stellen der „Meistersinger" mehr hervor. Es ist alles in die Sphäre der reinen Tonkunst unbeschadet des dramatischen Charakters hinübergezogen. Darin liegt der Weisheit höchster Schluß in der Wagnerischen Kunst und Technik. Die Instrumentalmittel der „Meistersinger"-Partitur decken sich mit dem großen Orchester Beethovens; dazu ist nur noch eine Trompete, eine Tuba und eine Harfe gekommen; in dramatischer Verwendung noch Laute, Glockenspiel, Nachtwächterstierhorn und Trompeten auf der Bühne.

Eine massige Verwendung von diesem Material wird in der Ouvertüre gemacht. Der massive Eindruck wird durch die vollen Harmonien und die Gegenführungen der Stimmen noch erhöht. Das Vorspiel gibt uns, sowie die Ouvertüren der Wagnerischen

Opern bis einschließlich zum „Tannhäuser", ein volles Stimmungsbild des ganzen Dramas. Das „Meistersinger"-Vorspiel enthält die rein tondichterische Darstellung der Handlung, geradeso wie in den Ouvertüren der Klassiker und der Romantiker. Sie ist in ihrer Art ein Gegenstück zur dritten „Leonoren"-Ouvertüre von Beethoven. Auch in formaler Beziehung wird dem ersten Thema in C-dur ein zweites in E-dur gegenübergestellt (Walthers Liebesgesang in Verkürzung). Der Exposition folgt in großen Zügen eine Durchführung, wobei das verkürzte Hauptthema in Es-dur von symbolischer Bedeutung ist; hierauf wird die Konklusion gezogen, die die Krönung des Vorspieles mit dem breiten „Meistersinger"-Thema bringt, der marschartigen Fanfare der „Meistersinger" und einer verdoppelten Bewegung des figurativen Schmuckes. Obzwar das Taktmaß ($^4/_4$) äußerlich vom Anfang bis zum Ende festgehalten erscheint, sorgt die innere rhythmische Gliederung und die Dynamik für abwechslungsreiche Kontrastierung. Auf das »Allegro maestoso«, eine Bezeichnung, welche Wagner in der Erklärung des Vortrages der Ouvertüre an Stelle der Bezeichnungen setzt, die er in der Partitur mit deutschen Worten vornimmt, wie: „sehr mäßig bewegt", „durchweg breit und gewichtig", folgt nach einigen dynamischen Schattierungen, welche ausdrücklich vorgezeichnet sind, ein „Alla breve $^2/_2$-Takt", das verkürzte Thema in Es-dur (in der Partitur bezeichnet: „Im Hauptzeitmaß") und hierauf ohne jede weitere Bezeichnung das Hauptthema der Meistersinger in C-dur, ein breites, eigentliches $^4/_4$-Maß, das in mannigfacher Schattierung in die „breite und gewichtige" Coda übergeht. Man kann hier nicht von einer Programm-Ouvertüre im engeren Sinne des Wortes, wohl in weiterer Bedeutung dieses Begriffes sprechen: es spiegelt sich die Grundidee der Oper in den musikalisch eingefaßten Stimmungen und Erscheinungen wieder.

Die Einleitung zum dritten Akte faßt die Erscheinung Sachsens in ihrer Individualität als Künstler und Mensch. Die Resignation, die in dem mit dem Schusterliede vereinigten „Wahn"-Thema zum Ausdruck kommt, gelangt hier zu milder Verklärung. Die zwei-

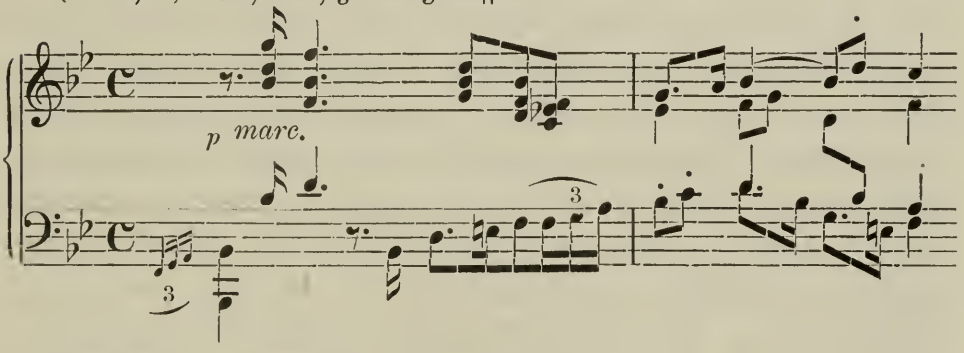
malige Einführung des Reformations-Hymnus, beim zweiten Male in gesteigerter Klangfülle, symbolisiert zugleich die Ausbreitung seiner Kunst im Volke. Vom Schustergesang ab wendet sich Sachsens Kunst an die deutsche Nation. Als Mensch resigniert, als Künstler vorgreifend und mitreißend — so ist uns Hans Sachs der Repräsentant jedes echten Künstlers. In ihm steht uns Richard Wagner in seiner vollen Reife gegenüber, wie in Walther Stolzing der junge Wagner zur Zeit des Stürmens und Drängens.

Dies alles teilt sich unserem Gefühlsverständnisse vorzüglich durch die Machtmittel der symphonischen Musik und die Symbolik mit, die den Motiven und Themen im Verlaufe des Dramas assoziiert wird. Das Vorspiel und auch die Einleitung zum dritten Akte sind für sich musikalisch befriedigend und werden zugleich der Bedeutung nach durch die Vorgänge der Handlung klargelegt. Die Motive dienen in ihrer Auseinanderlegung und Entwicklung als tonliche Grundlage und sind die Bausteine für den Aufbau. Ihre Durchführung ermöglicht allgemeine Stimmungsbilder, seelische Gemälde auf dem festen Boden einer Grundstimmung. In den „Meistersingern" vermag Wagner in dieser Ausführung nicht nur musikalische Charakteristik zu geben, tondichterische Wahrheiten zu verkünden, sondern auch rein musikalische Schönheit zu bieten. Wo die Orchestersprache zur Ausdrucksbegleitung äußerer Vorgänge und Bewegungen dient, wie am Anfang der dritten Szene im dritten Akte, da Beckmesser, die Werkstatt Sachsens betretend, von den Gedanken an die vergangene Nacht, an Ständchen, Schusterlied und Prügel gequält wird, da drückt die Musik nicht nur die Stimmungen aus, sondern schildert auch die körperlichen Reflexbewegungen der Schmerzen.

Wagner hat, wie in jedem Werke, in welchem die Hauptmomente der Handlung und des psychischen Gehaltes in den Motiven kondensiert erscheinen, so auch in den „Meistersingern" für diese Motive eine Art des Ausdruckes gewonnen, welche bei aller Prägnanz der Einzelmotive doch einen gemeinsamen Zug aufweist, wobei diese Gemeinsamkeit nicht etwa nur eine Ähnlichkeit bedeutet, sondern

gerade in der Kontraststellung eine Zueinandergehörigkeit offenbart. Es stehen sich Motivgruppen gegenüber. So die der Meistersinger in Gesang, Kunstübung, Zunft, Lerneifer, Sangesfreude und gemeinsamem Auftreten; die Fanfare, mit der sie auch vom Volke begrüßt werden, beruht dem Tongange nach auf den ersten Tönen eines historischen Meistersingertones („gekrönter Ton" von Heinrich Mügeling). Ihnen gegenüber stehen diejenigen, welche der Bürgerschaft Nürnbergs und deren einzelnen Vertretern zukommen: der Würde des Patriziertums, dem Hange an der Gewohnheit, der Festesfreude, dem Begehen des Johannistages, und diejenigen, die das kleinbürgerliche Leben repräsentieren, wie die Lehrbuben, David und Magdalene. Die Motive werden sowohl Personen wie Vorgängen, Entwicklungen eingeordnet. Ihre Wandlungen vollziehen sich mit den Geschehnissen oder verdeutlichen die verschiedene Lebenserfassung und seelische Geartung von Personen entgegengesetzter Gemüts- und Charakteranlage. So ist z. B. das Motiv, mit welchem der Merker sein „saures Amt" antritt, eine Verzerrung des Motivs von Ritter Stolzing — ein Symbol, wie eine edle Erscheinung durch Begeiferung und Bekritelung herabgezogen wird.

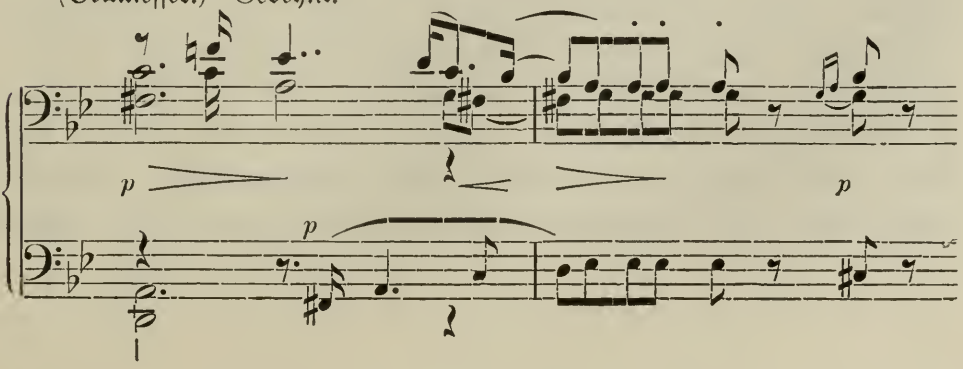
(Walther.) Sehr ruhig und gemessen.



p marc.

(Beckmesser.) Gedehnt.

p *p* *p*



Die feurig anstürmenden Motive des jungen Ritters veredeln sich in der Umwandlung, die sie bei ihrer Übernahme in Sachsens abgeklärter Weise (dritte Szene des zweiten Aufzuges) erfahren. Die Kunst, Motive einzubegleiten, das Eintreten in ihrer Hauptgestalt vorzubereiten, ist nunmehr in der Wagnerischen Technik zur Vollendung gediehen. Unauffällig und wie zufällig werden wichtige Motive eingefügt und die Stimmung mählich vorbereitet, einbekleidet. Innerhalb der einzelnen Abschnitte und Formungen werden die Motive in freier Weise vermischt und verbunden — nachzeitig und gleichzeitig. Sie werden zu Kantilenen erweitert, sei es im Orchester, sei es im Gesange. Der Mehrzahl nach sind die Motive harmonisch angelegt; in einzelnen Fällen gehört die Gegenführung einer Stimme zur Urerscheinung des Motivs. Die polyphone Behandlung ist ein Charakteristikon der Partitur. In den „Meistersingern" ist wie in allen Meisterwerken dem kleinsten Zuge die gleiche Aufmerksamkeit gespendet, wie der große Zug durch das ganze Werk von der ersten bis zur letzten Note geht. Sie sind die eigentliche Festoper der Deutschen. Drama und Musik sind zu gleichem Rechte gelangt. Die Kunst Wagners, die sich in der Oper auf die Herausarbeitung des Dramatischen gerichtet hat, ist zu einer völligen Ausgleichung gediehen, und so kann man sagen, daß im Höhenzuge der musikdramatischen Schöpfungen Wagners dieses Werk, von allen Seiten besehen, die gleiche Befriedigung gewährt.

Die beiden vorgeschrittensten Werke, die Wagner bis dahin geschaffen hatte, „Tristan" und „Meistersinger", fanden — wie wir sahen — bei den Münchner Aufführungen die begeisterte Zustimmung verständiger Zuhörer. Es war nunmehr die Zeit gekommen, da er, gesonnt von königlicher Huld, daran ging, sein zyklisches Werk zur Vollendung zu bringen. Der „Ring des Nibelungen" harrte der tondichterischen Vollendung. So wandte er sich denn dem Abschlusse der Komposition von „Siegfried" und der musikalischen Ausführung der „Götterdämmerung" zu. Im Jahre 1865 wurde die Arbeit wieder aufgenommen, und nach mannigfachen Unterbrechungen wurde „Siegfried" im Jahre 1869

in der Skizze und am 5. Februar 1871 in der Partitur vollendet. Die Skizze zu der „Götterdämmerung“ wurde von Oktober 1869 bis 9. Februar 1872 niedergeschrieben. Die ganze Partitur wurde am 21. November 1874 beendigt. Das Werk war so geartet, daß es eine Aufführung auf einem eigenen Theater in einem Festspielhause gebieterisch forderte. Aus der ursprünglichen Idee, das Werk dreimal zur Aufführung zu bringen, reifte der Plan einer dauernden Institution, die seit dem Jahre 1862 ins Auge gefaßt wurde. Die Ereignisse des Jahres 1870, die Vereinigung der deutschen Föderativ-Staaten zum Deutschen Reiche boten eine politisch-nationale Gewähr für die Ausführung, die Wagner und seinen Freunden als eine Sache der Deutschen Nation schien. Die Einzelaufführungen von „Rheingold“ in München im Jahre 1869 und von der „Walküre“ ebendaselbst 1870 vollzogen sich eigentlich gegen den Willen des Meisters. Er blieb ihnen auch fern. Das Werk als Ganzes mußte der Deutschen Nation und den Wagnerfreunden aller Kulturvölker vorgeführt werden. Dies sollte und mußte durchgesetzt werden. Die großen Städte mit ihrem bunten Treiben und ihrer Zerstreuungssucht waren nicht der geeignete Boden, und so richtete denn Wagner sein Augenmerk auf einen kleineren Ort, in dem der Besucher sich sammeln, die Aufmerksamkeit einzig auf das Festspiel gelenkt werden konnte; einen Ort, dessen Umgebung auch landschaftlich eine Stätte der Erholung bot. So fiel im April 1870 die Wahl auf Bayreuth. Dort, am waldumrankten Hügel in einiger Entfernung von der Stadt, wurde die Grundsteinlegung am 22. Mai 1872 an Wagners neunundfünfzigstem Geburtstage vorgenommen. Im April war Wagner übergesiedelt.

Ein Kreis von Patronen des Festspieles sollte in einem Vereine zusammentreten, und für die Betätigung minder Bemittelter wurden 1871 Wagnervereine gegründet. So ungenügend auch die Beteiligung bei der Subskription der Patronatscheine war, so ließ sich Wagner doch nicht bestimmen, einem Vorschlage einer in Berlin gegründeten Gesellschaft „Wagneriana“ Folge zu leisten, die unter Garantierung der Mittel, die Festspiele nach Berlin ver-

legen wollte. Gleiche Anträge aus London und Chikago aus späterer Zeit lehnte er ab. Ein allgemeiner Aufruf, im Jahre 1873 erlassen, hatte wohl auch infolge der zu dieser Zeit eingetretenen allgemeinen finanziellen Deroute nicht den gewünschten Erfolg. Die für 1874 in Aussicht genommenen Festspiele mußten verschoben werden. Ein größerer, von König Ludwig im gleichen Jahre gewährter Kredit ermöglichte die Inaussichtnahme der Festspielidee für 1876. Am 21. November 1874 wurde die Partitur der Götterdämmerung in dem neuen Wohnhause Wagners fertiggestellt, das die Aufschrift trägt:

„Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt."

Wenngleich von den zur Deckung der Auslagen notwendig anzubringenden Patronatscheinen im Jahre 1876 nur etwa die Hälfte gezeichnet war und die erhoffte Unterstützung von Reichswegen ausblieb, fand die erste Gesamtaufführung des „Ringes des Nibelungen" im August 1876 statt. Die Erinnerung an das Erlebte bleibt jedem Teilnehmer unvergeßlich. Es war eine Zeit, die der Jugend ein Ideal verwirklichte, an welchem sie mit schwärmerischer Liebe hing.

Dem großen künstlerischen Erfolge stand ein namhaftes finanzielles Defizit gegenüber. Nunmehr hieß es für Wagner, Rat schaffen. Er, der sein Leben lang schwer gerungen und gekämpft hatte, mußte sich nun von neuem auf den Weg machen, um die Mittel zur Deckung zu beschaffen. Ein Ansuchen an den Reichstag um einen jährlichen Zuschuß zur Erhaltung der Festspiele war abgelehnt worden. So mußte die für 1877 in Aussicht genommene Wiederholung der Festspiele aufgegeben werden. Konzertreisen werden unternommen, Fragmente aus den Musikdramen Wagners werden aufgeführt. Die einzelnen Dramen des „Ring" werden freigegeben, so die „Walküre" an Schwerin für die Beurlaubung eines dortigen Sängers nach London. Diese Stadt ist jetzt der Hauptort für diese Konzerte, wie vor den Festspielen im Jahre 1872 und dann 1875 Wien, wohin er zu gleichem Zwecke gekommen

war. Auch nach Amerika in gleicher Absicht zu gehen, wird im Jahre 1880 ernstlich erwogen.

Von dort war ihm schon 1876 der Antrag zur Komposition eines „großen Festmarsches zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Nordamerika" zugekommen, den er auch ausführte. Man sieht es der Komposition an, daß sie nicht aus freiem Antriebe geschaffen ist. Anders ist es mit den beiden früher geschriebenen Märschen, dem Kaisermarsch für großes Orchester und Chor von 1870 und dem Huldigungsmarsch, König Ludwig II. von Bayern gewidmet (1864). Die beiden letzteren sind von Schwung beseelt und ziehen Volkslied und Choral in die Sphäre der Tonsprache des Komponisten. Die Haltung ist der Ausdrucksweise des Komponisten in der dritten Schaffensperiode homogen.

Die Organisation der Wagnervereine hatte sich nicht nur über alle deutschen Lande erstreckt, sondern auch über Frankreich, England, Holland, Italien, Ungarn, Finnland; auch einige überseeische Vereine wurden in der Folge gegründet. Für diese Organisation wurde ein Zentralorgan geschaffen in den „Bayreuther Blättern", die 1878 zum ersten Male erschienen und denen Wagner einige Worte „Zur Einführung" vorausgab. Auch sonst beteiligte er sich mit einer Reihe von Aufsätzen, die später in den zehnten Band der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" aufgenommen wurden; im Jahre 1871 hatte die Veröffentlichung der letzteren begonnen.

XXII.

Die künstlerische Hauptarbeit der letzten fünf Jahre gehörte der musikalischen Ausführung des „Parsifal“ an, dessen erste Aufführung in Bayreuth am 26. Juli 1882, ein halbes Jahr vor dem Tode des Meisters, stattfand. Wagner war zum ersten Male mit dem Stoffe zur Zeit, als er in Paris auf den „Lohengrin“ stieß, bekannt worden. Als er damals auf das Studium von Wolframs von Eschenbach „Parzival und Titurel“ geführt wurde, „öffnete sich ihm eine ganz neue Welt dichterischen Stoffes“. In Marienbad trat er 1845 dem Stoffe näher, aber erst im Jahre 1854 wandte er sich ihm zur Zeit der Dichtung von „Tristan und Isolde“ zu. Da tauchte die Gestalt des Parzival auf. Es war die Assoziation des Gegensatzes: Tristan als der Held des Begehrens, Parzival als der des Entsagens; sowie auch der erste „Parzival“-Entwurf mit den Worten schloß: „Groß ist der Zauber des Begehrens, größer ist die Kraft des Entsagens.“ In „Tristan und Isolde“ sollte Parzival am Siechbett Tristans erscheinen. „Auf Kareol sollte der nach dem Grale suchende Parzival als Pilger einkehren, während Tristan dort in verzweifeltsten Liebesleiden auf dem Sterbebett liegt.“ Wagner ließ diese Idee fallen und nahm den Gedanken einer selbständigen Ausführung des „Parsifal“ auf, der im Frühjahr 1857 zum ersten Entwurf des Dramas, 1865 zur Skizzierung der ausführlichen Dichtung gedieh, worauf sie im Winter 1876/7 umgearbeitet und am 23. Februar 1877 zur Vollendung gebracht wurde. Im gleichen Jahre erfolgte die Veröffentlichung der Dichtung. Abgesehen von einigen fragmentarischen musikalischen Skizzen, welche in den fünfziger Jahren

entstanden sind (der Karfreitagszauber im Jahre 1857 und die Skizze zum Tode des Schwanes 1865), wurde die Komposition im Herbst 1877 in Angriff genommen, die Skizze zum ersten Akte und ein Teil des zweiten Aktes zeitlich im Frühjahr 1878, der zweite Akt im Oktober des gleichen Jahres entworfen, der dritte Akt nach Weihnachten 1878 begonnen, beendigt im April 1879; das Vorspiel wurde Ende 1878 instrumentiert und von der Meininger Kapelle in Bayreuth Weihnachten 1878 aufgeführt; die Instrumentation des Ganzen wurde in Palermo am 13. Jänner 1882 abgeschlossen. Genetisch steht das Werk auch im Zusammenhang mit dem Entwurf von „Jesus von Nazareth" aus dem Jahre 1848 und einer kleinen Skizze zu einem indischen (buddhistischen) Drama, dessen Idee Wagner — wie er im Juli 1856 an Liszt mitteilt — „ich schon lange mit mir herumtrage neben der von Tristan und Isolde: Der Sieg — das Heiligste, die vollständigste Erlösung."

Die Skizze zu den „Siegern" entwirft Wagner im gleichen Jahre: „Der Buddha auf seiner letzten Wanderung. Ananda am Brunnen von Prakriti, dem Tschandalamädchen, getränkt. Heftige Liebe dieser zu Ananda, dieser erschüttert. Prakriti im heftigsten Liebesleiden: ihre Mutter lockt Ananda herbei: großer Liebeskampf: Ananda bis zu Tränen ergriffen und geängstigt, von Chakya befreit. — Prakriti tritt zu Buddha, am Stadttore unter dem Baume, um von ihm Vereinigung mit Ananda zu erbitten. Dieser frägt sie, ob sie die Bedingungen dieser Vereinigung erfüllen wolle? Doppelsinniges Gespräch, von Prakriti auf eine Vereinigung im Sinne ihrer Leidenschaft gedeutet; sie stürzt erschreckt und schluchzend zu Boden, als sie endlich hört, sie müsse auch Anandas Gelübde der Keuschheit ertragen. Ananda von Brahmanen verfolgt. Vorwürfe wegen der Befassung Buddhas mit einem Tschandalamädchen (den niedrigsten Hindu-Kasten nicht arischen Blutes entstammt, von den Ariern verachtet und gefürchtet; sie sind geschickte Schiffer und bekennen sich zum Teile zum Islam). Buddhas Angriff des Kastengeistes. Er erzählt dann von Prakritis Dasein in einer früheren Geburt; sie war damals die Tochter

eines stolzen Brahmanen; der Tschandala-König, der sich eines ehemaligen Daseins als Brahmane erinnert, begehrt für seinen Sohn des Brahmanen Tochter, zu welcher dieser heftige Liebe gefaßt; aus Stolz und Hochmut versagte die Tochter Gegenliebe und höhnte den Unglücklichen. Dies hatte sie zu büßen, und ward nun als Tschandalamädchen wiedergeboren, um die Qualen hoffnungsloser Liebe zu empfinden; zugleich aber zu entsagen und der vollen Erlösung durch Aufnahme unter Buddhas Gemeinde zugeführt zu werden. — Prakriti beantwortet nun Buddhas letzte Frage mit einem freudigen Ja. Ananda begrüßt sie als Schwester. Buddhas letzte Lehren. Alles bekennt sich zu ihm. Er zieht dem Orte seiner Erlösung zu." (Zürich, 16. Mai 1856.)

Neben den im „Parsifal" aus dieser Skizze aufgenommenen Momenten, zu denen noch im allgemeinen buddhistische Elemente kamen (so die Präexistenz, d. i. das frühere Vorhandensein eines Wesens, ehe es in eine andere körperliche Erscheinung tritt, ferner die Seelenwanderung, dann die Heiligkeit des Tieres), wurden bei der Ausführung noch verarbeitet: christliche Mythen und Legenden, mit der Dogmatik und der Sakramentenlehre im Zusammenhang stehendes Zeremoniell (Abendmahlfeier, Transsubstantiation, Taufe, Fußwaschung), speziell katholischer Reliquienkult, wie überhaupt Mirakelwesen und Magie, ja sogar eine Art Fetischismus — dies alles in sonderbarer Mischung, Untermengung und Nebeneinanderstellung. Das Wunderbare der Romantik ist hier in Wundern und Gleichnissen vorgeführt, deren Geheimnisse — so unerklärlich und unerforschlich sie dem Denker bleiben — durch die Macht der Musik dem Gemüte des Beschauers nahe gebracht werden sollen. Mythen und Legenden werden mit einander verquickt, dem Mythologischen wird im Anschauungsbilde volle Realität unterschoben. Es ist begreiflich, daß in dieses Werk von seiten der begeisterten Verehrer alles mögliche, einander Widersprechende hineingeheimnißt wurde. Der Künstler hat dies durch die Art hervorgerufen, wie er von verschiedenen Seiten, aus Orient und Okzident, Vorstellungen und Anschauungen, Mysterien und Offenbarungen,

Mystik und Symbolik hineinversetzt hat; noch immer war der Künstler mächtig genug, um einer Grundidee zum Siege zu verhelfen, die, sich über allen Konfessionalismus erhebend, sich auch rein menschlich mitteilen kann: diese Verkündigung des „Sieges", wie ihn Wagner als Grundidee der „Sieger" und auch des „Parsifal" ansieht, dringt hindurch durch allen Schutt, mit welchem das Werk bedeckt ist.

In allen Dramen Wagners gelangt der Gegensatz des Animalischen und des gemütvoll Sinnigen im Menschen zum Ausdruck. In der einen Handlung tritt das erstere, in der anderen das zweite mehr in den Vordergrund. Eines scheint das andere zu verdrängen. Es ist ein Ab und Auf, ein Hin und Her, ein Vorstoßen und Zurückweichen. Das Untertauchen in das Sinnliche erzeugt Schuld, und der Unreine wird durch den Reinen von der Schuld befreit, erlöst. Dieses Lieblings- und Hauptmotiv, welches Wagner in den beiden, dem „Parsifal" vorangegangenen Werken, im „Tristan" und in den „Meistersingern", zurückgedrängt hatte, tritt mit aller Macht in diesem nunmehr folgenden Werke hervor. Es ist in diesem Sinne ein Werk der Ergänzung zu den beiden vorangegangenen und ein Gegenstück zu dem „Ring des Nibelungen". Das gleißende Rheingold ist das Symbol der äußeren Macht und der Entfaltung animalischer Triebe gegenüber dem Gral, welcher im „Parsifal" den Mittelpunkt des Dramas bildet, um welchen alles andere gruppiert ist. Schon im Jahre 1848 hatte der Dichter den Gral als idealisierten Nibelungenhort angesehn. „Gral ist nach meiner Auffassung die Trinkschale des Abendmahles, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilands am Kreuze auffhielt" (M. W. 145). „Die Sagen von der Mirakelkraft der Kaaba zu Mekka (aus der vormohammedanischen Religion stammend) eines wunderbaren Steines, faßten die Christen auf ihre Weise auf und brachten das Heiligtum mit dem christlichen Mythus in Berührung . . . . Nun erst kam Sinn und Verstand hinein, das tiefsinnigste Symbol, das je noch als Inhalt des sinnlich-geistigen Kernes einer Religion erfunden werden

konnte . . . . Jene Trinkschale, aus der der Heiland seinen Jüngern den letzten Abschied zutrank und in der endlich das unvertilgbare Blut des Erlösers aufgefangen und aufbewahrt ward. Wem es beschieden, dem Reinen, der könne es selbst schauen und anbeten . . . . Die doppelte Bedeutung des einen Gefäßes, als Kelch auch beim heiligen Abendmahl — offenbar dem schönsten Sakramente des christlichen Kultus! Daher denn auch die Sage, daß der Gral (Sang Réal) (daraus San(ct) Gral) die fromme Ritterschaft einzig ernähre und zu den Mahlzeiten Speise und Trank gewähre" (M. W. 147). Diese heilige Schale verleiht den echten Dienern, den in Anbetung versunkenen Reinen, die in ihren Dienst gestellt sind, Kraft und heilige Erleuchtung. Der Erschauende ist, durch den Gral gespeist, vor dem Tode bewahrt.

Im Bereiche der Gralsritterschaft ist weltliche Minne verboten. Nach Wolframs Auffassung, der sich Wagner im „Lohengrin" angeschlossen hatte, konnten sich die Ritter nur außerhalb des Gralsbereiches auf Befehl verehelichen. Innerhalb des Gralsgebietes sollte sich nur der König mit einem tugendhaften Weibe vermählen. Im „Parsifal" schließt Wagner im Sinne der älteren legendarischen Gralromane alle, auch eheliche Geschlechtsliebe aus. Insofern besteht ein Widerspruch zwischen „Lohengrin" und „Parsifal". Die Kraft der Entsagung wird, wie der Gralspruch verkündet, der gleichsam an die Pforte der Gralsburg geheftet ist, nur durch das tiefste Mitleid mit dem erreicht, der der Sünde verfallen ist. Durch dieses Mitleid wird der „Thumbe-Klare", der Einfältige-Reine, der Tor wissend, das heißt er erlangt die Erkenntnis, was er zu lassen und zu leiden hat. Durch die hingebende Liebe, zu der er durch das Mitleid beseelt wird, vollbringt der Erkennende, der Erschauende, der wissend Werdende jene Tat, durch die der Schuldbefleckte von seinem Leiden frei wird.

Entsagung und Mitleid oder vielmehr Mitleid und Entsagung verleihen die Kraft zum Siege. Dieser Sieg bedeutet nach brahmanisch-buddhistischer und christlicher Anschauung zugleich die Er-

lösung. Der testamentarischen Messias-Vorstellung liegt die Hoffnung auf Vollendung des Dienstes und der Verehrung Gottes zugrunde. Hier dagegen ist der Erlösungsgedanke vorzüglich auf das Rein-Menschliche beschränkt, und dies verleiht dem „Parsifal" die Möglichkeit der Wirkung auf alle Menschen unbeschadet und unbeachtet von den theologischen, theokratischen Nebenerscheinungen, die von manchem Interpreten absichtlich in den Vordergrund gedrängt werden. Ob der christlichen Lehre, „nach der nicht die Werke, sondern nur der durch Gnadenwirkung eintretende Glaube selig mache", d. i. im Wagnerischen Sinne zum Siege führen könnte, im „Parsifal" eine gleiche Stellung neben Mitleid und Entsagung zugewiesen ist, möge dahingestellt bleiben.

Wagner hat dadurch, daß er eine ganze Fülle von symbolischen Zügen aus Legenden herangezogen hat, um die Anschaulichkeit greifbar zu gestalten, zu dem Vorwurfe der vielfältigen Widersprüche im Drama, selbst die Handhabe gegeben. Er ist da — man darf es wohl sagen — in der Verquickung mirakulöser Dinge zu weit gegangen. Die äußere Wirkung wird allerdings dadurch stark gehoben — vielleicht in dem gleichen Verhältnis, wie die innere Kraft dichterischer Mitteilung zurückgegangen ist. Zur Zeit, da Wagner die dichterische Idee des „Parzival" zu einem Drama ergriff und auszuführen begann, da die Reinheit des Grundgedankens gleichsam aus der geläuterten Liebe zu Mathilde Wesendonk erfloß, stand er solchem Mirakelwesen und Reliquienkult fern. Er ist „so recht angeekelt durch die detaillierte Beschreibung des endlich festgestellten Kultus, mit seinen Reliquien und abgeschmackten bildlichen Darstellungen des Buddha . . . . Mein Grauen war groß . . . ." (M. W. 56). Über das in Luzern begangene „Frohnleichnamsfest, angeführt von den Pfaffen, die sich dazu sogar goldene Schlafröcke angezogen hatten," findet er ironische Worte. „Doch wirkte der Zug der Kapuzinermönche sehr ergreifend: mitten in diese unsäglich widerliche Flitterreligionskomödie auf ein Mal dieser ernst-melancholische Zug. Ein Glück, daß ich sie nicht zu nah sah . . . ." (ebenda 156). Man wird wohl nicht in der Annahme

fehlgehen, daß die Einflüsse nach Beendigung der Komposition des „Ring des Nibelungen" sich vorzüglich in der Richtung geltend machten, das Äußerliche der Legenden und Heiligengeschichten in der Absicht der Sinneswirkung zu begünstigen und hervorzukehren.

Wagner hat auch in der Dichtung des „Parsifal" den Stoff aus verschiedenen Quellen genommen und — wie es immer bei ihm der Fall ist — in freier Weise, in moderner Auffassung bearbeitet. Neben der Hauptquelle, Guyot-Wolframs „Parzival" in Simrocks Übersetzung kommen da Lamprechts Alexanderlied in der Weismannschen Ausgabe und Ettmüllers Ausgabe des Wartburgkriegs in Betracht. Unleugbar ist er von Wolframs von Eschenbach „Parzival" ausgegangen, so weit er sich auch von dieser Vorlage entfernte und so viele Einwände er gegen diese Dichtung erhob. „Sehen Sie doch, wie leicht sich's dagegen schon Meister Wolfram gemacht! Daß er von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begebniß an Begebniß, Abenteuer an Abenteuer, gibt mit dem Gralsmotiv curiose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und läßt dem ernst gewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte? Worauf er antworten muß, ja, das weiß ich eigentlich selbst nicht mehr, wie der Pfaffe sein Christenthum, das er ja auch am Meßaltar aufspielt, ohne zu wissen, um was es sich dabei handelt. Es ist nicht anders. Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung, woran allerdings wohl großentheils sein barbarisches, gänzlich confuses, zwischen dem alten Christenthum und der neueren Staatenwirthschaft schwebendes Zeitalter schuld. In dieser Zeit konnte nichts fertig werden; Tiefe des Dichters geht sogleich in wesenloser Phantasterei unter." (M. W. 146.)

So weit also auch das Wolframische Epos in Anlage und Ausführung von Wagners Musikdrama entfernt ist, so sind doch gewisse Züge beiden gemein, und der Grundgedanke des Wolframischen Werkes, der von J. Seeber in die Worte gefaßt wird „die Führung Parzivals durch die Nacht des Irrtums und der Sünde empor zum Licht der Wahrheit und des Friedens, das Ringen seiner

Seele nach dem einzig wahren Glücke" — dieser ergreifende Grundton des Gedichtes ist auch, wenn man etwa bei Parsifal das Wort der „Sünde" wegläßt, der gleiche im Wagnerischen Gedichte. Parsifal sündigt gar nicht. Was er als Sünde betrachtet, ist das Begehen des Unwissenden, welcher, sowie er der Tat bewußt wird, in tiefster Reue die Reinheit seines Gemütes noch mehr kräftigt und stärkt. Wagner hat fast alle äußeren Vorgänge, die einen so breiten Raum im Epos einnehmen, außer acht gelassen. Von Geschehnissen aller Art, die von Wolfram weitläufig ausgeführt sind, hören wir nicht einmal in der Erzählung. Wie bei „Tristan" ist der seelische Gehalt der Dichtung von Wagner in seiner Art und Weise gefaßt, wie es das musikalische Drama verlangt. Dies hindert nicht, daß eine innere Verwandtschaft zwischen beiden besteht.

Die Moral, welche Wolfram am Schlusse des Epos mit Hinblick auf Parzivals Leben ausspricht, kann auch dem Wagnerischen Drama unterlegt werden: „Wer sein Leben so zu Ende führt, daß Gott die Seele nicht entzogen wird durch des Leibes Schuld und er doch die Huld der Welt in Ehren sich erhalten kann, der hat sein Leben gut angewendet."

An die Ehre als solche hat Wagner bei „Parsifal" nicht gedacht; sie spielt aber bei dem Helden unbewußt eine Rolle, wie es bewußt bei „Tristan" der Fall ist, bevor der Schüttelfrost des Liebestrankes ihn ergreift. So bildet „Parsifal" auch in dieser Beziehung einen Gegensatz zu „Tristan". Ursprünglich sollte es allerdings nicht der Fall sein. Während der Komposition des „Tristan" hatte der „Parzival" in Wagners Phantasie einen anderen Mittelpunkt des ihm vorschwebenden Dramas, als er ihn dann bei der Ausführung erhielt. Im Mai 1859 schreibt Wagner: „Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand ..... Es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde, und wohl noch eine andere — im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andere Sehnsucht als die zu sterben; dieß höchste Labsal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem An-

blick des Gral, ob der ihm wenigstens die Wunde schlösse, denn alles andere ist ja unvermögend — nichts vermag zu helfen: — aber der Gral gibt ihm nur das Eine wieder, eben daß er nicht sterben kann. Gerade sein Anblick vermehrt aber nur seine Qualen, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt . . . . . Er, mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer eines Nebenbuhlers in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen — er muß zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilands floß, als dieser Weltentsagend, Welterlösend, Weltleidend am Kreuze schmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde — aber hier und dort welche Kluft zwischen diesem Blute, dieser Wunde! Ganz hingerissen, ganz Anbetung, ganz Entzückung bei der wundervollen Nähe der Schale, die im sanften, wonnigen Glanze sich rötet, gießt sich neues Leben durch ihn aus — und der Tod kann ihm nicht nahen! Er lebt, lebt von neuem, und furchtbarer als je brennt die unselige Wunde ihm auf, seine Wunde! Die Andacht wird ihm selbst zur Qual. Wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort! — Wollte er im Wahnsinn der Verzweiflung sich gänzlich vom Gral abwenden, sein Auge vor ihm schließen? Er möchte es, um sterben zu können. Aber — er selbst, er ward zum Hüter des Grals bestellt. Und nicht eine blinde äußere Macht bestellte ihn dazu — nein! weil er so würdig war, weil Keiner wie er tief und innig das Wunder des Grals erkannt, wie noch jetzt seine ganze Seele endlich immer wieder nach dem Anblicke drängt, das ihn in Anbetung vernichtet, himmlisches Heil mit ewiger Verdammnis gewährt!" (M. W. 144/5.)

Dieser Amfortas, als Fortsetzung des Tristan, reiht sich an den Tannhäuser, der, aus dem Berge der Venus fortziehend, dem Fluche und der Sehnsucht verfällt. Im letzten Drama Wagners wurde dem gegenüber Parsifal in den Vordergrund gestellt: der „reine Thor" (Parseh-Fal), nicht so sehr der Gralsuchende, der „Sucher des Beckens", auch nicht der zum Fragen Berufene Nichtfragende, sondern der durch Selbstüberwindung, Entsagung Heil-

bringende. Den Namen „Parsifal" gab Wagner erst 1877 seinem Helden nach dem Vorgang von Görres, der den Namen aus dem Arabischen Parsi oder Parseh-fal, der reine oder arme Tumbe, ableitet. Neben Görres hat jedenfalls die Vorstellung des Heiligen, wie ihn Schopenhauer konstruiert, die Phantasie des Künstlers beeinflußt und die Konstruktion des Dramas mit bestimmt. Die äußerste Konsequenz in der künstlerischen Durchführung dieser Auffassung ist von Wagner vollzogen, bis zum Eigensinn vollführt. Die Askese ist da Wesenserfordernis des Heiltums und der Heilbringung, und die Macht der Erlösung hängt davon ab. Es ist die Askese im engeren Sinne Schopenhauers, „die vorsätzliche Brechung des Willens durch Versagung des Angenehmen und Aufsuchen des Unangenehmen, die selbstgewählte büßende Lebensart und Selbstkasteiung zur anhaltenden Mortifikation des Willens".

Das hier vielfach unterstellte Motto „durch Entsagung — nicht zum Tod, sondern zum Leben!" ist eben eine Unterstellung. Durch Askese solcher Art wird das Leben erstickt, und fast wäre ich versucht mit Nietzsche einen Ausspruch Goethes zu zitieren, der sich einmal die Frage vorgelegt hat, was die Gefahr sei, die über allen Romantikern schwebe: das Romantikerverhängnis. Seine Antwort lautete: „am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken."

Fragen wir uns, was leistet Parsifal? Worin bestehen seine Taten? Was befähigt ihn, das Wunder am Schlusse des Dramas zu wirken? Es scheint hier die Ansicht der christlichen Mystiker und die Lehre der Vedanta-Philosophie im Drama ausgeführt, die Lehre, die Schopenhauer in die Worte faßt, „daß sie für Den, der zur Vollkommenheit gelangte, alle äußeren Werke und Religionsübungen überflüssig erachten." Die letzteren, die religiösen Übungen benutzt Wagner als theatralisches Schaustück. Es wird uns erzählt, wie Parsifal als freislicher Knabe gegen Schächer und Riesen aufgetreten. Im ersten Akt ergreift ihn das tiefste Mitleid mit dem von ihm erlegten Schwane. Bei dem Anblick der Leiden des Amfortas wird sein Mitleid erregt. Er sieht „das Heiligtum ver-

waist". Im zweiten Akte macht ihn Kundrys Verführungskuß „welthellsichtig", zum Mitwisser der Schuld des siechen Königs. Er vernimmt „des Heilands Klage". Waffenlos hatte er Klingsors Schloß bestürmt, die Eigenholde Klingsors niedergeschlagen. Nicht die äußere Stärke, sondern die innere Kraft verleiht ihm Siegesmacht. Wir hören von den „zahllosen Nöthen und Kämpfen", die Parsifal auf der Irrnis und der Leiden Pfaden zu bestehen hat. Wir erleben dies in der Mitteilung durch die Musik; und auch die Errettung des Grals „aus schuldbefleckten Händen", die Heilung von Amfortas' Wunde mit des Dichters Anweisung, „Amfortas' Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf", kann uns nur tondichterisch mitgeteilt werden. Dieses innere Motiv der Heilkraft beruht auf der „Caritas", die nach Schopenhauer darin besteht, daß „man vermöge der Caritas die ursprünglich den anderen zugefallenen Leiden übernimmt, sich daher von diesen einen größeren Teil aneignet, als, nach dem Gange der Dinge, das eigene Individuum treffen würde. Wer von dieser Tugend beseelt ist, hat sein eigenes Wesen in jedem anderen wiedererkannt. Dadurch nun identifiziert er sein eigenes Los mit dem der Menschheit überhaupt: Dieses nun aber ist ein hartes Los, das des Mühens, Leidens und Sterbens . . . . . ." Wir wissen nicht recht, wie wir die Schlußworte verstehen sollen, „Erlösung dem Erlöser". Ist Parsifal gemeint als Erlöser und Befreier des Grals, des Amfortas und der Kundry? Oder ist es die Erlösung des Heilands und dessen Blutes aus sündhaften Händen? Hier ist Mystik und kein Ende. Die Romantik artet in Hyperromantik aus, wie sich dies in anderer Weise bei den französischen Romantikern vollzogen hat. Ist doch der Erscheinung Parsifals selbst im dritten Akte die bildliche Vorstellung des Messias unterschoben.

Züge werden zusammengestellt, wie ein künstlerisches Zusammenlegspiel. Am exzessivsten ist dies bei Kundry der Fall. Wagner hat seinen Generalplan in der Einteilung der Stoffe seiner Dramen hier bis zur Zerteilung einer Person in den drei Akten durchgeführt. In einem Briefe vom 29. Mai 1859, da er von der

Arbeit des „Parzival“ spricht, sagt er mit Rücksicht auf Wolframs Epos: „Ich muß alles in drei Hauptsituationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn so zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal meine Kunst . . . . . “ Er hat in diesen drei Abteilungen die Gestalt Kundrys in drei Erscheinungen zerlegt oder — könnte man sagen — aus einer Reihe von dichterischen Vorlagen drei Hauptzüge extrahiert und in Bildern nebeneinander gestellt. Kundry war vorerst die Gralsbotin, die fluchende und fluchbeladene Zauberin, Kondrie la Sorziere, die wilde Reiterin (die nordische „Gundryggia“, deren Name in der Edda nicht vorkommt), das „weltdämonische Weib“ (M. W. 2. März 1859). Mit dieser „fabelhaft wilden Gralsbotin“ verband der Dichter zufolge eines brieflichen Berichtes aus Paris vom August 1860 (M. W. 243) die Verführerin Orgeluse, die bei Wolfram mit Klingsor und Gawan in Verbindung tritt; von Chrestien „la demoiselle“ genannt. Auch bei Wolfram weist Parzival die Liebe Orgelusens zurück. Als Gralsbotin häßlich und gutherzig, ist sie als Verführerin berückend schön und teuflisch. Sie ist nunmehr auch die Führerin und Herrin der Blumengeister des Klingsor, seine Gefolgsdirne, über die ihr Herr und Meister im „Zauberschlummer der Ermattung“ die Macht besitzt, der sie sich willenlos ergibt. Im Vollbesitze der Schönheit übt sie ihre Verführungskünste, denen auch Amfortas erlegen ist, dämonisch aus. In der Verführung kommt ihre verzweifelte Sehnsucht nach Erlösung durch Liebe zur Betätigung. Sie taucht bald in sündhaftem Verlangen unter, bald klimmt sie in dieser Sehnsucht empor. Sie ist zum Lachen der Verführung verdammt. Dieses Lachen liegt als Fluch auf ihr, da sie — ein neuer Zug in der Zusammenlegung des Charakters dieser Person — nach Wagners Deutung „den kreuztragenden Christus“ verlacht hatte. Im Mittelpunkte der großen Szene des zweiten Aktes bei der Peripetie des Stückes stehen die Worte Kundrys „ich sah Ihn — Ihn — und — lachte — da traf mich — sein Blick —“. Wagner übertrug hier die Legende der Herodias,

die gelacht haben soll, als sie den Kopf Johannes des Täufers in der Schüssel trug, auf Kundry. Herodias' Liebe war ohne Erwiderung geblieben. Infolge ihres Lachens ist sie zu ewigem, irrem Fluge verflucht. Wagner vollzog nach dem Vorgang der gälischen Sage die Übertragung des blutigen Hauptes Johannes' zum Symbol des leidenden Heilands. Im dritten Akte wird Kundry die demütige Büßerin, die Maria Magdalena. Sie wäscht Parsifal die Füße, und empfängt von ihm die Taufe. In Reue und Zerknirschung kann sie nunmehr weinen. Die Träne befreit sie von ihrem schuldbeladenen Bewußtsein. Der Kuß der Verführung im zweiten Akt, der auf Parsifals Lippen brannte, hatte nicht die von ihr erhoffte Wirkung. Den sie Zurückweisenden, Verschmähenden hatte sie zu ruhelosem Irren verwünscht; und nun wird sie durch den Bruderkuß der Nächstenliebe erlöst.

So sind in Kundry getrennt und gesondert auftretende Personifikationen zusammengezogen, zeitlich und örtlich in der Folge der drei Akte wieder getrennt. Heterogene Charakterzüge sind zusammengetragen, die Frauennatur ist seelisch zerlegt, in zeitlicher Folge analysiert. Hier findet man nicht mehr das Rein-Menschliche eines Charakters, sondern ein Konglomerat menschlicher Wandlungen, deren Zugehörigkeit zu einer und derselben Person rätselhaft erscheint. Die Splitter des Schwertes Notung sind da vom Dichter Wagner mit „Bappe gebacken" (vergl. „Siegfried" 1. Akt). Auch die Heranziehung des Bildes „trinitas in unitate" (die Dreiheit in der Einheit, die Drei-Einigkeit) wird die Anschauung nicht fördern. Was sonst noch von Interpreten und Exegeten in diese Kundry hineinverlegt wurde, gehört in das Reich der Fabelei. Diese Mißverständnisse sind übrigens, wie bereits hervorgehoben, zum Teil durch Wagner selbst hervorgerufen, indem in den letzten Abhandlungen mancherlei enthalten ist, was wie ein theoretisierender Reflex der künstlerischen Phantasie-Gebilde im „Parsifal" erscheint.

Auch über die Zugehörigkeit Kundrys als Verführerin in das Bereich Klingsors sind die sonderbarsten Unterstellungen gemacht worden. Klingsor ist bei Wolfram (er heißt da „Klingschor")

Herr des Zauberspiegels, des Zauberwaldes und der vierhundert gefangenen Frauen und Mädchen. Wagner identifiziert ihn, dessen Namen und Wesen er mit dem Klingsor im Wartburgkrieg in Beziehung bringt, mit dem ungenannten Gralbekämpfer in Wolframs Dichtung, dessen Speer dem Amfortas die Wunde schlug. Aus einem italienischen Herzog (in der Wolframischen Dichtung), der, ob einer Liebesaffäre verstümmelt, sich mittelst Ritter und Frauen durch böse Zauber an der Menschheit rächen will, macht Wagner einen nach der Wonne des Grals trachtenden Zauberer, der die böse Lust durch eine Selbstverstümmelung in sich ertöten wollte. Sein verbrecherisches Vorhaben gelingt ihm nicht, denn nur die wahre Selbstüberwindung kann zum Heile führen. Parsifal, der über seine Triebe siegt, und Klingsor, der durch einen physischen Gewaltsakt „heilig" werden will, sind einander ethisch und dramaturgisch entgegengestellt. Von den Gralshütern verachtungsvoll zurückgestoßen, wendet Klingsor alle seine List gegen die Tempeleisen.

Das Urbild der Blumenmädchen in Klingsors Schlosse ist dem Alexanderliede des Pfaffen Lamprecht entnommen. „. . . . Wenn es grünt im Wald, und edle Blumen sprießen und sich erschließen: dann entblühen aus ihnen die Mägdlein jugendlich hold, sie lachen und scherzen und singen mit den Vöglein um die Wette. Ihr Gewand ist an sie gewachsen, wie die Blätter um die Blumen. Kinder sind sie des Sommers, die gleich den Blumen der Mai zum Leben, der Herbst zum Tode ruft . . . ." Die Zugehörigkeit Kundrys, der Verführerin, zu den Blumenmädchen tritt ebensowenig dichterisch wie in der musikalischen Ausführung hervor. Die einzelnen Charakterzüge Kundrys selbst erhalten in der musikalischen Durchführung der ihr eigentümlichen Motive ein künstlerisches Bindeglied; die tondichterische Umhüllung überdeckt dann die Klüfte und Risse und begünstigt eine Vortäuschung der Einheitlichkeit durch die dem Gefühle sich mitteilende Macht der Töne, die in mystischen Köpfen auch ein Gefühlsverständnis für das sonst Unverständliche ermöglicht. Der überwältigende Reiz des Bildlichen, des Malerischen macht gegen diese inneren Schwächen weniger

empfindlich. Hier erfüllt sich das, was Wagner sagt: „Die Kunst erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äußerlich der Phantasie darstellt und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung“ (X, 214).

Vom Bildlichen aus wird die Übersichtlichkeit des Werkes begünstigt, wie durch die Musik die Innerlichkeit der seelischen Vorgänge. Es geht ja überhaupt so wenig vor, das ganze Drama taucht in Betrachtung, Beschauung unter, daß hier Wagners Kunst in der Entfaltung symphonischer Mittel als Genossin des Bildnerischen sich fast mit Ausschluß der Aktion vollzieht. Sogar das Wort wird entzogen und einzig die Musik hat die stumme Gebärde einer Hauptperson zu begleiten, ihre Regungen mitzuteilen. Im dritten Akte ist Kundry auf das Wort „Dienen“ beschränkt; hier hat wohl auch die Vorstellung von der Übermacht der Töne gegenüber der Wortsprache in der Schopenhauerischen Lehre Wagner bei dieser Eliminierung sprachlicher Äußerung mitbeeinflußt. Man könnte kurzweg den „Parsifal“ als lebende Bilder mit Begleitung von Musik und Text bezeichnen. In der ganzen Ausführung nähert sich da dem „Parsifal“ die „Legende von der heiligen Elisabeth“ von Franz Liszt, die auf der Bühne mit gleich weihevoller Wirkung aufgeführt wird. Auch die erhabene künstlerische Ruhe und die Inbrunst der religiösen Musik sind beiden gemein, desgleichen besteht manche direkte motivische Verwandtschaft zu Liszts Tonsprache, besonders in seiner Kirchenmusik.

In beiden tritt der archaisierende Zug zu den A-Cappellisten des sechzehnten Jahrhunderts hervor. Es ist dies eine in der Romantik im allgemeinen zutage tretende Richtung, welche im neunzehnten Jahrhundert herrliche Blüten gezeitigt hat, die schönsten in der Brahmsischen mehrstimmigen Vokalmusik. Die der letzteren eigentümliche Herbheit ist nicht zum geringen Teil aus der Eigenart der Vokalmusik des sechzehnten Jahrhunderts genommen, entspricht aber auch sonst dem Grundcharakter dieses Künstlers. Bei

Wagner tritt diese Eigenschaft in den bezeichneten Partien weniger auf, da der Ausdruck in den archaisierenden Dreiklangsfolgen, wie in Stellen bei „der Glaube lebt" mehr mild und feierlich erhaben ist. Die Intonation des Magnificat octavi toni ist in dieser Weise nach dem Muster des „Amen" der Dresdener Kreuzkirche harmonisiert. Diese Harmonisierung stammt aus der Zeit des süßen Ausdruckes im eleganten Stil des achtzehnten Jahrhunderts. Die Herbheit tritt bei Wagner im „Parsifal" in jenen Partien mehr hervor, welche in Anlehnung an die Bachische Polyphonie und an Werke von Beethoven, besonders seine letzten Streichquartette gehalten sind. Dabei kann man aber hier — wie auch sonst bei Wagner — nicht etwa von einer äußerlichen Nachahmung solcher Vorbilder sprechen; sondern es ist alles in Eigenart ausgestaltet.

Die Kraft der Verarbeitung ist bei Wagner, der mit fünfundsechzig Jahren die Ausführung der Musik in Angriff nahm, wenngleich nicht dieselbe, wie in den Werken seiner Blütezeit, so doch noch immer mächtig genug, um dem Werke nach außen volle Einheitlichkeit zu wahren. Allerdings gehört jene Stelle der Partitur, in welcher die ursprüngliche Erfindung Wagners völlig ungeschwächt zutage tritt, der Entstehung nach einer früheren Zeit an. Am Karfreitag, am 10. April 1857 entwarf er als erstes Stück eben jenen „Karfreitagszauber", der im dritten Akte des „Parsifal" Verwendung fand und die Grundstimmung desselben tondichterisch zusammenfaßt. Wagner sah an jenem „herrlichen Morgen" vom Altan seiner Wohnung über See und Gebirg des Züricher Landes in die sonnigen Zauber der frühlingsfrischen Natur. Es war, als ob alles Lebende sich an diesem Tage von aller Schuld, die der Gekreuzigte auf sich genommen, befreit fühlte. An dem Tage, da der Herr am Kreuze starb, sollen nicht Waffen getragen werden. So kündet es auch Gurnemanz, in welcher Gestalt von Wagner der Lehrer der ritterlichen Tugenden und Unterweiser der Gralsgebote, der ritterliche Einsiedler und der geistliche Ritter zusammengezogen sind, der den Parsifal wegen des Waffentragens am Karfreitag zurechtweist. Parsifal ist erstaunt über den Zauber an

dem Tage: „Da sollte, wähn' ich, was da blüht, was atmet, lebt und wieder lebt, nur trauern, ach! und weinen?" Gurnemanz belehrt ihn, der Mensch fühle sich heute frei von Sündenangst, der Sünde Reuetränen seien der belebende Tau für Flur und Au, auch wüßten die Blumen, daß der Mensch sie an diesem Tage in frommer Huld schone.

Gurnemanz' Schilderung des Elendes der Gralsritter in diesem Akte unterscheidet sich in der Kraft musikalischer Mitteilung nicht unbeträchtlich von seinen Reden im ersten Akt, bei deren Vertonung man von alternder Erfindung des Meisters sprechen könnte; aber auch dies tritt gegenüber der Vollendung der ganzen Partitur zurück, die das summum sapientiae, die höchste Weisheit bedeutet in der Verwendung und Ökonomie, in der Gegenüberstellung und Vereinigung von Orchester und Gesangsstimmen, besonders auch in der Geschmeidigkeit der künstlerischen Behandlung der minutiösen Ausführung in allem und jedem bis in die kleinsten Details, so z. B. in der Vorbereitung zu dem Eintritt und in der Abtönung nach dem Aufhören des Spieles einzelner scharfen Instrumente.

XXIII.

In der musikalisch-dramatischen Behandlung steht der „Parsifal", der neben „Tristan" und „Meistersinger" unter den Werken Wagners stilistisch am einheitlichsten behandelt ist und mit dem Maße von „Siegfried", „Tristan" und „Meistersingern" gemessen werden muß, auf dem gleichen Boden wie die „Meistersinger". Dies gilt in bezug auf Formungen, Beteiligung des Chores und Motivik. Der Chor ist hier auch im Sinne des antiken Dramas verwendet. Die Gralschöre von Männern (Baß und Tenor), Jünglingen (Alt und zwei Tenöre), Knaben (drei Soprane und ein Alt) in entfernter Verwandtschaft mit der Haltung und Einteilung im „Liebesmahl der Apostel", sind in Wechselgesängen nach den kirchlich antiphonischen Chören mit genauer Beobachtung in der Proportionalität der einzelnen Partien innerhalb des Gesamtbildes ausgeführt. Dem gegenüber tritt das sinnlich Bestrickende in Erscheinung und Musik der Blumenmädchen, in welcher sich Wagners Kraft in Schilderung der Sinnlichkeit, der Verführung mit Grazie vereint. Immerhin steht in dieser Blumenmädchenszene die Sinnlichkeit zu selbständig und herausfordernd da. Die Chöre bestehen aus sechs Gruppen zu je drei Stimmen und zwar aus zwei Gruppen von je drei ersten Sopransoli, aus zwei Halbchören von der ersten, zweiten und dritten Sopranstimme, von denen jeder wieder in zwei Hälften geteilt wird. Die Gesänge folgen dem szenischen Vorgang in drei sich an denselben anschließenden Abteilungen: vorerst die Unruhe über das verheerende Erscheinen Parsifals, die allmähliche Beruhigung bei seinem Anblick; sodann seine Umschmeichelung, worauf der Reigen folgt und der Übergang

in die dritte Abteilung, den Streit der Mädchen und ihren Abgang. Die Weise des Reigens ist leicht beschwingt, während die Klagen der Mädchen in chromatischen Gängen, ihr Lachen in lustig absteigenden Sextakkorden, ihre Sehnsucht in langgedehnten und ausgefüllten Nonakkorden zum Ausdruck gelangen — Mittel, denen wir in Wagners Werken auch schon anderweitig begegneten, Wege, auf denen gar mancher Tonsetzer mit ihm zusammentrifft. Die rein künstlerische Wirkung ist hier durch die polyphone Behandlung gesteigert, die nicht durchaus durchgeführt ist, sondern je nach Bedarf Unison-Gängen oder geschlossenen Akkorden weicht.

Die musikalische Formung des Dramas gleicht, wie erwähnt, derjenigen der „Meistersinger"; nur ist, da hier die einzelnen Akte nicht in Szenen eingeteilt sind — ein Umstand, der ebenfalls dazu beiträgt, das Bildnerische in den Vordergrund treten zu lassen — die Gliederung musikalisch noch deutlicher durchgeführt. Es sind die Tongebilde, besonders die mehrstimmigen Chöre, noch übersichtlicher proportioniert. Dabei ist jedem der Akte ein Grundton eigen; die Ruhe, die Erhabenheit, die Würde, die dem ersten und dritten zukommen; die Entfesselung des Sturmes im zweiten, und über das Ganze ist der weite Bogen der Motivik gespannt.

Die Diktion ist so geführt, daß sie einer selbständigeren musikalischen Durchführung entgegenkommt. Die Akzentbehandlung nähert sich am häufigsten dem jambischen Maße, auch Trochäen sind verwendet; dabei ist die Zahl der betonten Silben frei gewählt und die Sprache nichtsdestoweniger in einer periodisch eingehenderen Gliederung voll ausgeglichen; sie ist fast ausnahmslos gereimt und entbehrt völlig des Stabreimes. Der Dialog gibt auch hier äußerlich die Konturen. Er ist der Kanevas, auf welchen die Formen gestickt sind. Die Symmetrie der Glieder innerhalb der Redeformen wird im einzelnen sorgsamst beobachtet, sowie es der Text nur irgend gestattet. Auch in den musikalisch schwächeren Teilen, wie der Rede des Gurnemanz im ersten Akte (Kl. A. S. 23—29) wird auf Rundung in der musikalischen Behandlung Bedacht genommen. Die Rede des Amfortas mit Rezitativeinleitung (Kl. A. S. 69) ist ein

Musterbild einheitlicher Ausgestaltung. Als Nachsatz dient die polyphon verkündete Prophezeiung (Kl. A. S. 77).

Die große Kundry-Szene im zweiten Akte bietet in der Rede der Kundry (Kl. A. S. 63—71) einen vollendeten Aufbau mit ebenmäßiger Verteilung melodischen Sprechgesanges und eigentlicher Kantilene, mit einer Motivik, welcher, so verschieden auch die einzelnen Motive seien, ein abgehendes Intervall gemeinsam ist, sei es eine Quart, sei es eine Quint, sei es eine Sext — eine Eigentümlichkeit, die zur inneren Verbindung nicht unwesentlich beiträgt. Auch Parsifals Ergriffenheit und Vision (Kl. A. S. 173—179, System 3) ist ein einheitliches musikalisches Gebilde in zwei Teilen — Erkenntnis und Vision. Die große Rede Kundrys (Kl. A. S. 182 bis 188) bietet ein Muster bezüglich der Gliederung. Gurnemanz' Darstellung der Leiden der Ritterschaft im dritten Akte (Kl. A. S. 218—223,1) schließt sich dieser Behandlung an. Auch den überleitenden musikalischen Partien ist in formaler Beziehung die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet. Dabei ist immerhin eine gewisse Mehrdeutigkeit bei der kritischen Betrachtung des formalen Aufbaues möglich, wie dies selbst bei geschlossenen Formen der Kammer- und Symphoniemusik nicht selten der Fall ist, wo einzelne kleinere Unterabteilungen innerhalb der großen tonalen Gruppen und der zugrunde liegenden Dreiteilung nicht immer nur in einer Art geschieden werden können, sondern in der analytischen Betrachtung einer Mehrdeutigkeit unterliegen.

In gleich sorgfältiger Weise ist die Wandeldekorationsmusik im ersten Akte (Kl. A. S. 57 f.) behandelt, in welcher die Einkehr in die Gralsburg, die sich nur dem zerknirschten Bußfertigen öffnet, in mehr theatralischer als seelisch tiefer Art und Weise geschildert wird. Das hierauf folgende Liebesmahl (Kl. A. S. 61) ist eigentlich vorzüglich vom musikalischen Standpunkt aus gestaltet. Bei aller Selbständigkeit des Orchesters erheben sich die Gesangsstimmen der Chöre melodisch unabhängig; der Gesang der Männer nach C-dur geführt, der der Jünglinge aus mittlerer Höhe nach Es und der der Knaben, welche den Glauben a-cappella verkünden, nach As.

Bei der Enthüllung des Grals selbst (Kl. A. S. 78—89) zeigt sich eine gewisse Analogie mit dem Vorspiele. Die Einsätze folgen auf as (S. 78), c_1 (S. 80), es_1 (S. 84), und Es (S. 86—87), worauf der Schlußchor polyphon erfolgt (S. 89). Beim Rückgang geht alles in umgekehrter Folge vor sich; dort Männer, Jünglinge, Knaben; hier Knaben, Jünglinge, Männer. Beim Schluß-Männerchor dient ein fest rhythmisierter Baß als Symbol der gewonnenen Stärke und Kraft; beim Jünglingschor sind nur Ansätze hierzu.

Bei aller Einordnung in den Akzent der Sprache ist die Melodik der Singstimme spezifisch musikalisch. Der Zug ins Melodische tritt in der Art hervor, daß auch in kürzeren Abteilungen die Behandlung mehr kantilenenmäßig, ja melismatisch ist. Dies richtet sich übrigens nach den dramatischen Erfordernissen. So gerät bei der Stelle: „Ich sah Ihn — Ihn — . . ." (Kl. A. S. 84) die Stimme ins Stocken. Es werden nur einzelne Töne herausgestoßen, wie ein Schluchzer hervorgestammelt, wie ein Hoquetus in der mittelalterlichen Musik; der ganze musikalische Halt in solchen Stellen liegt im Orchester.

So reich die Farbenpalette in der koloristischen Behandlung der Partitur im „Parsifal" auch ist, so vermag der Meister auch hier alles auf eine Grundfarbe aufzutragen, von der sich dann die leuchtenden Farben der einzelnen Teile desto lebhafter abheben. Es wurde bereits von der Vollendung, die in der Ökonomie der Mittel liegt, gesprochen. Es ist hier das Vierbläser-System angewendet, also eine stärkere Besetzung als bei den „Meistersingern"; diese Quartette werden zu Akkordschwellungen verwendet oder zur minutiösen Klarlegung in Auseinanderhaltung des polyphonen Gewebes — eine Arbeitsart, die sich die allermodernste Richtung auch auf spezifisch symphonischem Gebiete angeeignet und im weitesten Maße durchgeführt hat. Im übrigen wird wo irgend möglich mit den Mitteln hausgehalten. In dem Vorspiele und den orchestralen Einleitungen zu den folgenden Akten ist der Apparat in vereinfachter Weise verwendet.

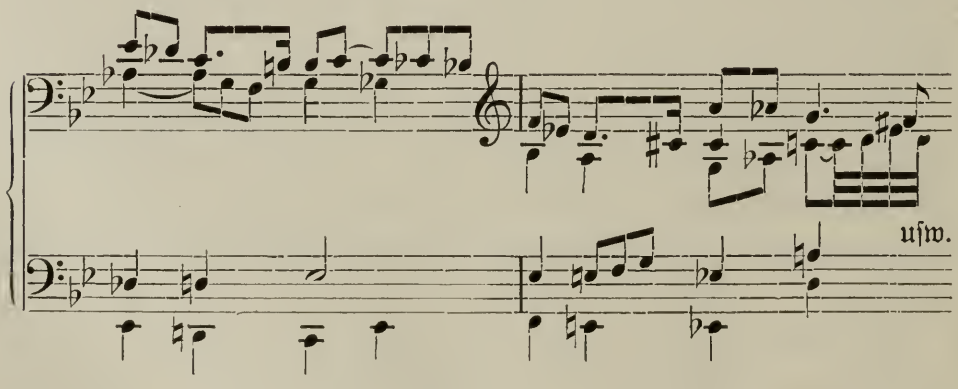
Die Gestaltung des Vorspieles könnte vom rein musikalischen

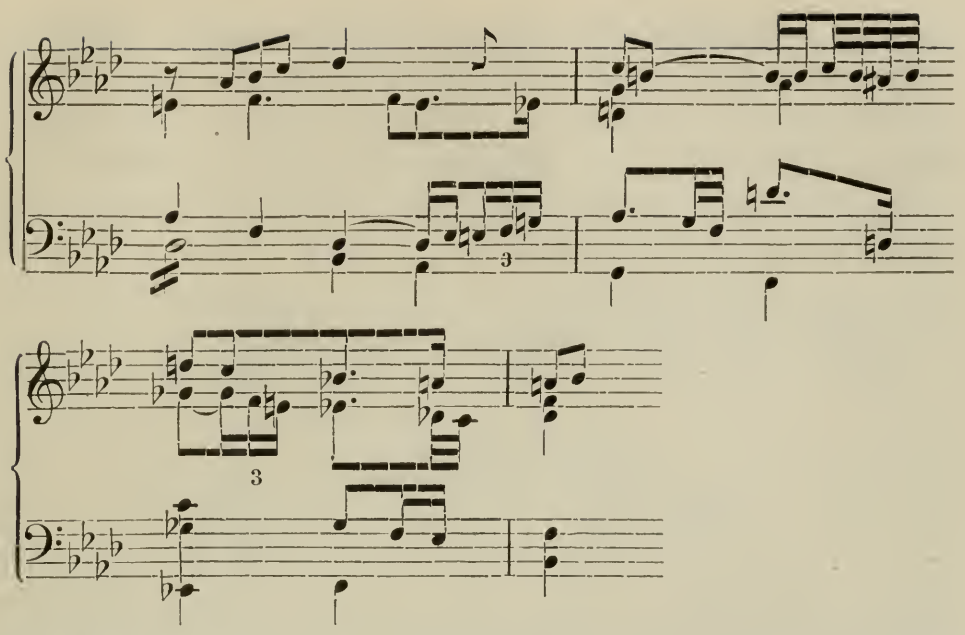
Standpunkt eine mehrdeutige sein. Sie erhält ihre Erklärung durch die tondichterische Deutung des Meisters, die er zusammenfaßt in die Worte: „Liebe — Glauben: — Hoffen?“ Erstes Thema: „Liebe.“ „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unserer Liebe willen!“ (Verschwebend von Engelsstimmen wiederholt.) „Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenkt!“ — (Wiederum verschwebend wiederholt.) — Zweites Thema: „Glaube.“ „Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. — Der erneuten Verheißung antwortet der Glaube, aus zartesten Höhen wie auf dem Gefieder der weißen Taube sich herabschwingend — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Ölberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligtumes, sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und — hoffen!“

Die Einleitung zum dritten Akt ist auch dramaturgisch von höchster Wichtigkeit; denn in ihr werden der Irrnis und der Leiden Pfade geschildert, die Parsifal zu wandern hat. Sie hat eine ähnliche Mission, wie die Einleitung zum dritten Akte des „Tannhäuser“.

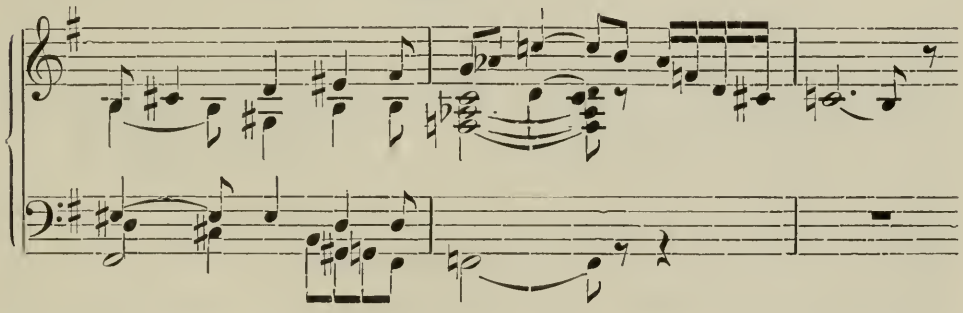
Die Methode der motivischen Arbeit ist die gleiche wie in „Tristan“, „Meistersingern“ und „Götterdämmerung“. Die Zahl der Grundmotive ist nicht groß, desto abwechslungsreicher die Art

ihrer Verbindung. Das motivische Gewebe ist im allgemeinen nicht so dicht, wie in den unmittelbar vorangegangenen Werken. Der Apparat funktioniert fort: an Stellen, in denen die Frische der Erfindung nachläßt, gerät der Künstler in eine Ausführung, die an ein Verfahren gemahnt, das man bei Nachahmung gewisser Vorbilder als Manier bezeichnet; nur ist es eben hier die Manier der eigenen Kunst. Vermittlung und Verbindung in der motivischen Arbeit, Bildung und Ausarbeitung sind völlig ausgeglichen. Die Arbeit ist typisch für diesen Teil der Wagnerischen Kunst. Im unmerklichen Übergehen von einem Motiv zum anderen im Dienste der Vorgänge — hier fast ausschließlich der seelischen Vorgänge — ist die höchste Vollendung erreicht. Die Linienführung in der melodischen Bewegung ist dann gleichsam unabhängig von dem Wechsel in der Folge der Motive. Es ist eine solche Kohärenz, eine so innige Kohäsion von Motiv zu Motiv, daß die Nähte verschwinden und die Verbindungspartikel, die Zwischenglieder im motivischen Organismus völlig aufgehen. Hiezu trägt nicht zum geringen Teil die Art der polyphonen Arbeit bei, der zufolge das Harmoniegewebe — wenn dasselbe nicht überhaupt homophon gehalten ist mit Auseinanderlegung der Harmonietöne — als ein Produkt der Führung der einzelnen Stimmen erscheint, ausgestattet mit den reichsten Mitteln der Modulation in freier Benützung von Alterationen, Durchgängen aller Art.



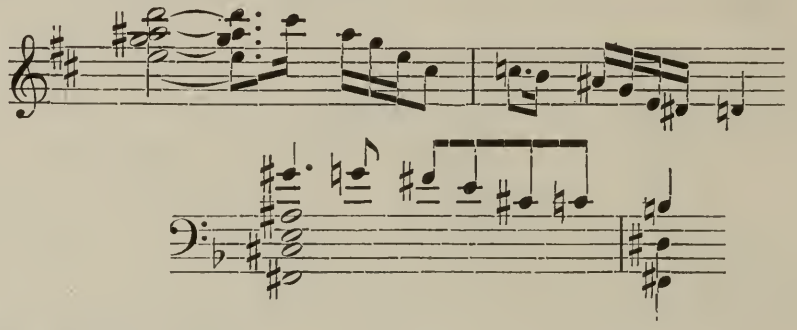


Diese Behandlung ist gleichsam das Paradigma unserer „Modernen". Außerdem ist noch eine andere Art der Stimmführung zu beobachten, in der die einzelnen Stimmen, im Fortgang unterbrochen, je nach Bedarf zurücktreten und wieder eintreten, bald als harmonische Füllstimmen dienend, bald gänzlich aussetzend und in eine oder zwei Stimmen auslaufend.

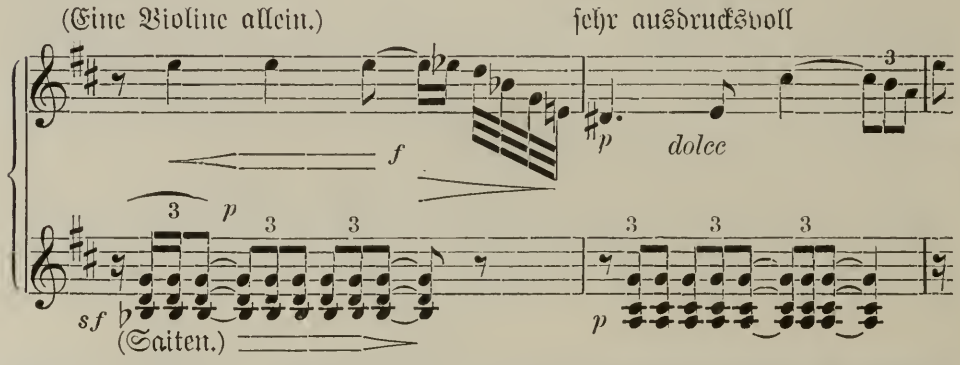


Die Motivbildungen stehen zu einander in einem tondichterischen Verhältnis; denn der ganze motivische Bau wird ebenso vom Tondichterischen wie vom Rein-Musikalischen aus aufgeführt. Dichter und Musiker arbeiten einander immer in die Hände. Einzelne Motive stehen in gleich sinniger Weise, wie dies in den vorangegangenen Werken der Fall war, in Verwandtschaft zu einander.

Mit der dichterischen Umdeutung der Motive vollzieht sich dann manchmal auch eine musikalische Wandlung derselben. Es entstehen gewisse Analogien der Bewegung oder ausgesprochene Umbildungen: eine motivische Wandlung wie etwa bei einem der Motive des wilden Wesens der Kundry, da es die Worte des Amfortas „Du rastlos scheue Magd" begleitet.



Manches Mal nimmt eine Umbildung einen selbständigen Charakter an, so bei dem obigen Motiv der Gralsbotin, da sie zum Lockvogel wird:



Motive werden in Nachahmungen wie das Glaubensmotiv (Kl. A. S. 8), in Umkehrungen (S. 9) ausgeführt; Verkürzungen werden gebraucht, wie im Vorspiel zum zweiten Akte, ferner rhythmische und koloristische Änderungen aller Art. Die Intervalle von Motiven werden verbreitert oder verengt, und an Akkordfolgen gekettet. Aus einem mehreren Motiven gemeinschaftlichen Intervall, einem Tonschritt oder Sprung werden wechselvolle Beziehungen gewonnen. Die Motive werden als Gegenstimmen zu einem anderen verwendet, und so erhält auch die polyphone Arbeit eine tondichterische Be-

ziehung. Aus einzelnen Motiven spinnen sich Melodien, Kantilenen, wie bei der Abendmahlfeier. Die Motive werden vielfach von den Singstimmen aufgenommen, die hierdurch ein natürliches Übergewicht über die Instrumentalbegleitung erhalten. Manches Mal tauchen Stellen in Rückerinnerung an vorangegangene auf; ohne eigentlich motivische Bedeutung werden sie herübergenommen und wiederholt. Herrliche Kantilenen erstehen, erblühen ohne jede motivische Nebenbedeutung. Die Musik kommt überall zu ihrem Rechte.

Wagner bezeichnet den „Parsifal" als „ein Bühnenweihfestspiel". Es ist kein Festspiel gewöhnlicher Art; von besonderer, von religiöser Weihe ist das Werk erfüllt, und von dieser sollte die ganze Aufführung des Bühnenfestspieles beseelt sein. Eine weihevolle Einfachheit soll in der äußeren Erscheinung auf der Szene zutage treten, von höchster feierlicher Würde soll „der ideale Gralstempel" umhüllt sein. Auch das „stark Leidenschaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Teilen des Dramas zum Ausdruck kommen sollte ..... das alles Maß überschreitende Gewaltsame in den Ausbrüchen schmerzlichster Leidenschaft, das ja dem tieftragischen Stoffe wie zu seiner Entlastung naturgemäß zugehörig ist, kann nur dann seine erschütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überschrittene Maß eben durchweg als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten ist" (X, 299/300). Wagner hat in der Annahme, daß dieser Forderung auf den ständigen Bühnen nicht Genüge geleistet werden könne, die Aufführung des Werkes auf Bayreuth beschränkt. Er meinte, mit dieser Dichtung „eine Sphäre beschritten zu haben, die unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewendet bleiben soll". Wir wollen darüber nicht rechten. Es gibt Werke, welche von einer gleich weihevollen Stimmung erfüllt sind und auf verschiedenen Bühnen und in Festspielhäusern in einer vollkommen entsprechenden Art aufgeführt werden können. Es ist nicht der genius loci, sondern der genius operis, der dann diese Macht ausübt. In Wien erfahren wir dies bei den alljährlichen Aufführungen der „Heiligen Elisabeth"

von Liszt. Was hier möglich ist, wird wohl auch in anderen Kunststätten nicht unerreichbar sein.

Ein imponierender Ernst erfüllt die Aufführungen in Bayreuth. Die wochenlange Konzentration der Darsteller auf je eine oder zwei Rollen in bestimmter Stilrichtung, die vollständige Muße der Zuschauer und ihre gesammelte Aufmerksamkeit im Festspielhause bilden nicht zu unterschätzende Momente bei der Wirkungskraft der Aufführungen. So wie sich diese in unseren Opern- und Schauspielhäusern, die die Heimstätte der Wagnerischen Kunstwerke sind, je nach den zu Gebote stehenden Kräften dem Ideal einer vollkommenen Aufführung relativ nähern oder von ihm entfernen, so ist dies auch in Bayreuth der Fall. Wie Wagner in Wien nach der Einstudierung des „Tannhäuser" in einer Ansprache an das Publikum sagte, die Aufführung sei in dem Maße gelungen, „soweit die vorhandenen Kräfte reichten", so sagte Liszt nach einer Bayreuther „Tristan"-Aufführung: „Ich glaube nicht, daß es unter den obwaltenden Umständen besser sein könnte".

Im Anschluß an die Isolierung „Parsifals" auf der Bayreuther Bühne erhoffte Wagner die Begründung einer „Schule", einer Stilbildungsschule, die eine „Übungsschule für Sänger in dem von mir begründeten Style" sein soll (X, 288). Dies durchzuführen war dem Meister nicht vergönnt, und dadurch ist die Möglichkeit geschwunden, diese Absicht zu verwirklichen. „Es fehlt der berufene führende Geist", sagt ein genauer Kenner der Verhältnisse. Wenn er sich fände, könnte er sich „unter den obwaltenden Umständen" nicht frei betätigen. Es liegt in der Natur der Sache, daß bei so schwierigen Werken nicht erst zu schulende Anfänger verwendet werden können. Zur Bewältigung der schwierigen Partien in Wagnerischen Werken sind Übung und Erfahrung notwendig, wie sie nur auf der großen weiten Bühne von Leben und Kunst erworben werden können. Dressur tuts nicht. Wagners Kunstwerk bedarf zur Darstellung und Ausführung starker Individualitäten, die sich erst in langer Kunstübung entfalten und bewähren können. Eine geniale Persönlichkeit, die im ersten Wurfe dem Ideale nahe-

kommt, ist eben eine Ausnahme, und eine solche bestätigt nur die Regel. Es ist dann ein Vorurteil, daß die künstlerische Beschäftigung mit den Meisterwerken der Vergangenheit die Erfassung des Wagnerischen Stiles erschwere. Im Gegenteil, der reproduzierende Künstler wird durch den echten Gesangsvortrag, den er sich etwa im Dienste Mozartischer Kunst erworben hat, für den Vortrag Wagnerischer Werke wichtige Vorteile erringen. Die wechselnden Ansprüche auf den Bühnen verderben nur Künstler, an denen nichts gut zu machen ist. Hiervon bietet uns die Geschichte genug belehrende Beispiele. Sie zeigt uns auch, daß die besten Wagnersänger ebenso vortrefflich in den Rollen anderer Meisterwerke waren und sind. Die Mängel und Fehler bei den besten Wagner-Interpreten decken sich zumeist mit ihrer Unzulänglichkeit im Vortrag anderer Werke.

So bedeutungsvoll die Bayreuther Festspiele im Jahre 1876 und 1882 unter Wagners Leitung waren und so sehr ihre Tradition ihren sich leider immer mehr und mehr abschwächenden Einfluß übt, so kann und muß man heute sagen: Wagners Kunst steht über Bayreuth. Wagner gehört heute der ganzen Welt. Die Erscheinung der dramatischen Festspiele in der antiken Welt bei den Griechen, ihre Gebundenheit an einen bestimmten Ort zur Zeit ihrer Klassiker hängt mit der Organisation der alten Gesellschaft zusammen. Die Antike kannte keine Millionenstädte und hatte nicht einen vierten Stand, der bei uns mit Recht die Forderung stellt, an allen geistigen Gütern teil zu haben. Der Berg kann nicht zum Propheten kommen, sondern die große Masse der Bevölkerung kann den Anspruch erheben, daß auch ihr die Erzeugnisse höchster geistiger Kraft zugänglich seien. Ihre tief weihevolle, andächtige Stimmung, die sich von der Zerstreuungssucht der oberen Zehntausend gar sehr zum Vorteile unterscheidet, ist eine Gewähr für eine der Weihe der Werke entsprechende Aufnahme. Hier haben wir das Volk, welches Wagner ersehnt; hier haben wir jene Kunstandacht, die die Romantiker verlangen. Künstlerische Darbietungen können von solchem Publikum, in welchem Raume immer, mit der ihnen entsprechenden Stimmung angehört, aufgenommen werden.

Allüberall kommt es auf die Individualität des Leiters solcher Aufführungen an. Wagner selbst hat nicht in systematischem Zusammenhang über die Stilbehandlung seiner Werke gesprochen; seine Lehren sind durch seine Jünger in alle Welt hinausgetragen worden. Diese mündliche Tradition steht nicht auf zwei Augen, sondern eine geschlossene Reihe von Talenten sorgt an vielen Orten für die Durchführung der Stilprinzipien der Wagnerischen Kunst.

Zudem hat sich Wagner selbst gegen jede Monumentalisierung in der Kunst ausgesprochen. Gerade das zähe Festhalten an den überkommenen Ausdrucksweisen in der Oper bereitete der Ausbreitung des Wagnerischen Reformwerkes manche Schwierigkeit, und nur dort wirkte Wagner Wunder, wo er eine kleine Gemeinde von Gläubigen fand, die nicht einzig an dem in Form und Ausdruck Überkommenen hingen. Wagner bezeichnet seine Kunst als eine solche, „in der ewig neu zu erfinden sein wird"; allein schon heute lastet auf uns schwer die Arbeit der Manieristen im Wagnerischen Stil. Wie bei jedem führenden Geiste, bei den großen Genies, ist das Persönliche unnachahmlich, und das Fortarbeiten in äußerlicher Art bedeutet die Vernichtung einer Kunstrichtung. Der monumentale Charakter der in unserer Zeit herrschenden Wagnerischen Kunst darf im Sinne des Meisters nicht erstarren, gerade so wie das Kleben und Hängen an der Vergangenheit, „die egoistische Sorge für die Unsterblichkeit" aufgegeben werden müßten, um dem Wagnerischen Kunstwerke Raum zu schaffen. Das gute Alte muß gepflegt werden, ohne die sich fortentwickelnde Kunst zu hemmen. Es muß vermieden werden, daß „das Monumentale selbst zur Mode gemacht wird" (IV, 238). In solchem Zustande befindet sich derzeit die Wagnerische Kunst. Die Wirkungskraft eines Kunstwerkes schwächt sich durch seine Monumentalisierung ab. Was Wagner über die Kunst der Vorgänger sagte, konnte er als Schöpfer seines Werkes aussprechen. Jeder mißt nach seinem Maß, und dazu hat der Künstler das gleiche, ja ein erhöhtes Recht.

XXIV.

Wagner mußte am Abend seines Lebens erkennen, daß die Folgen seines Wirkens nicht diejenigen sein werden, die er erhofft und erstrebt hatte. Wenn auch seine Kunst im Durchsetzen des „Rein-Menschlichen" ihre höchste Aufgabe suchte und zum Teil erfüllte, so waren doch seinem gewaltigen Wollen und Ringen natürliche Grenzen gesetzt, über die er nicht hinaus konnte. In der Annahme, auch durch andere Mittel dem Ziele, das er sich gesetzt hatte, sich nähern zu können, geriet er in einen Doktrinarismus, übernahm er Lehren und Aufstellungen, von denen er gefesselt wurde. Er begnügte sich nicht, mit seinen Kunstwerken erhebend zu wirken, sondern verfiel in seinen letzten Lebensjahren in dem bei ihm immer wieder erstehenden guten Glauben an die ursprüngliche Güte des Menschen auf verschiedene Mittel der Besserung und Läuterung des Menschentums. Auch Schiller wollte die Menschheit sozial und ästhetisch erziehen, und verlangte vom Dichter, daß er „seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinauf zu läutern als sein erstes und wichtigstes Geschäft" ansehen solle. Wagner mochte wohl von gleichen Absichten beseelt sein, verfiel aber in seiner Leidenschaftlichkeit und in seiner bis zum hohen Alter bestehenden Neigung zu Extremen in einen Wust von Lehren, die er von verschiedenen Seiten übernahm. Er scheint jedoch selbst über ihre vermeintlich heilbringende Kraft Zweifel gehabt zu haben; denn kurz vor seinem Tode bricht er in einen Schrei des Entsetzens aus: „Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten

und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schauervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen?" Im Anschluß an verschiedene Vorgänger und in Ausführung mancher Ideen, die im „Parsifal" verwoben sind, dem Werke, welches, wie Wagner sagt, „nur der Flucht vor der Welt die Entstehung und Ausbildung" verdanke, verfocht er Anschauungen, die die verderbte Menschheit zu regenerieren imstande sein sollten. Er steht da auf gleichem Grunde wie Schopenhauer, dessen ethische Grundlehre von Wagner im „Parsifal" künstlerisch ausgestaltet wurde. Allein als Mensch konnte er sich mit der Verneinung des Willens zum Leben nicht zufrieden geben. Es trieb ihn immer wieder zu der Durchsetzung dessen, was er in den Jahren voller Mannesreife verfochten, zur Liebe „als Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit" (1850). Auch der Fortschrittsgedanke sickert zeitweise hervor, den er einst in die Worte gekleidet hatte: „Nicht Rückkehr zu dem Alten ist der Gang der Entwicklung alles Menschlichen, sondern der Fortschritt: Rückkehr ist künstlich." Die Kunst und insbesondere sein Drama betrachtete er als „freundlichen Lebensheiland", erkannte aber, daß er mit ihr allein seine Ideen, seine Ideale nicht zur Durchführung zu bringen vermochte. Anstatt nun die Heilmittel aus der Apotheke zu holen, deren Wege in das oder aus dem wissenschaftlichen Laboratorium führen, fiel er im Mangel der geeigneten Kenntnisse und im guten Glauben, auf rechter Fährte zu sein, auf Mittel, die ihm von außen zugetragen wurden. Darin liegt die Gefahr unserer Zeit, daß aufgespeicherte Kenntnisse, willkürliche Spekulationen als Wissen, als Erkennen angesehen und hingenommen werden. Aus dem, auf wissenschaftlich schwankendem Boden stehenden Buche „Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen" (Essai sur l'inégalité des races humaines 1853/5) des dichterisch hochbegabten Diplomaten Grafen Gobineau übernimmt Wagner Lehren, die nach dem Urteile berufener Fachmänner gegenüber einer strengen wissenschaftlichen Forschung unhaltbar sind. Einige Wagneriten sehen auf Grund dieser von Wagner übernommenen Lehren die ganze Geschichte der Menschheit vom Stand-

punkte des Züchters an und mißachten die Gesetze der natürlichen Zuchtwahl. Im Anschluß an die Schrift des Franzosen Gleïzès »Thalysie ou la nouvelle existence« (Paris 1821, deutsch 1872) und dessen von Wagner selbst als „Phantasiebild" bezeichneten „Naturmenschen", der in den Urzeiten sich nur von Vegetabilien genährt und demgemäß mild und sanft wie im Paradiese gelebt habe, wird Wagner theoretisch ein Vegetarianer und sieht in der Fleischnahrung auch einen Grund für den Verderb des Blutes.

Alle diese Dinge könnten schließlich bei der Besprechung Wagners als Künstler und Mensch außer acht gelassen werden, wenn nicht ein Teil seiner Anhänger gerade in solchen Äußerungen, mündlichen oder schriftlichen, ein neues Evangelium sehen und das Heil der Zukunft der Menschheit von der Annahme desselben abhängig machen würde. Bei dem alten Meister sind diese Lehrausssprüche Velleitäten; bei den Wagneriten wurden sie zu Verranntheiten. Wagner hat sich persönlich von diesen Voreingenommenheiten und Vorurteilen freigehalten. Wie er in der Ausübung seiner Kunst sich nicht von seinen theoretischen Aufstellungen knechten ließ, so sah er bei der Auswahl seiner Mitarbeiter nur auf ihre künstlerische Eignung und die rein menschlichen Qualitäten. Während bei Wagner das Mitleid im Zentrum seiner „Regenerationslehre" steht und nur durch den Irrwahn verdeckt und verschüttet ist, treten bei den Wagneriten Haß, Größenwahn, Chauvinismus und Verfolgungssucht als Hauptmotive auf — musikalisch vergleichbar der Verzerrung des Waltermotivs in den „Meistersingern".

Halten wir uns denn zum Schlusse unserer Erörterungen an die reinsten Blüten seines Wirkens, an seine künstlerischen Schöpfungen. Sie sind Kulturerscheinungen erster Ordnung. Wagner gehört — wie Nietzsche sagt — zu den Kulturgewalten. Wie jedes Genie, sei es, daß es sich in einer Kunst betätigt, sei es, daß es mehrere Künste beherrscht, so ist Wagners Gesamterscheinung als Dichter, Musiker, als Dramatiker, Denker, Organisator, als geistiger Führer in der Leitung und Ausführung von Werken der

Tonkunst von imponierender Machtfülle. Das Schwergewicht liegt hier nicht auf der Vereinigung der Künste, auf dem Erreichen dessen, was die Romantiker in der Universalpoesie angestrebt hatten, sondern darin, daß er eben in dem Verfolg des Kunstwerkes, das ihm vorschwebte, Vollkommenheit erreicht hat. Wenn man die Vollendung im Verhältnis von Inhalt und Ausgestaltung als Kriterium klassischer Kunst bezeichnen wollte, so könnte man Wagner als Klassiker ansehen; allein darauf kommt es dabei nicht einzig an. In den verschiedensten Richtungen, in den verschiedenen Stilarten kann relativ Vollendetes geleistet werden, es können sich Mittel und Ausdruck in den Kunstwerken vollkommen decken, sie können vollkommen kongruent sein, und nichtsdestoweniger kann man den betreffenden Meister nicht als einen Klassiker ansehen, weil die ganze Gedankenrichtung, die zeitliche Zugehörigkeit, die geistige Atmosphäre, in der die Werke geschaffen sind, eben nicht zur Schule der Klassiker gehören, weil die betreffende Richtung sich von dem in den Werken der Klassiker hervortretenden Geiste entfernt. Niemand wird die Zugehörigkeit eines Teiles der Werke der ersten Periode Wagners, wie etwa „die Feen", oder alle Werke der zweiten Periode — „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" — als nicht zur romantischen Schule angehörig ansehn; bezeichnet doch der Meister selbst diese Werke als romantische Opern. Wenn nun trotz der Größe der Anlage, der Erhabenheit des Gehaltes, der grandiosen Einfachheit der Gestaltung die Werke der dritten Periode Wagners nicht als ein Übergang oder ein Rückgang zu dem Klassizismus angesehen werden können, so liegt dies in der Natur der Sache. Wagner ist eben auf der von ihm betretenen Bahn fortgeschritten, ohne sich von der Grundrichtung seines Lebens zu entfernen, so weit auch das von ihm erreichte Ziel von den Anfängen der Romantik abliegt. In formaler Beziehung sind diese letzten Werke Wagners der Weiterbau, der Ausbau der freieren Formen, in essentieller Beziehung die konsequenteste Verwendung und vollste Bereicherung der Mittel der vorangegangenen Romantiker.

Abgesehen davon, daß sowohl der „Ring“ wie „Tristan“ und „Parsifal“ dem Stoffgebiete der Romantiker angehören, kommen noch andere Gründe, um diese Werke von jenen der Klassiker abzusondern. Wenngleich auch in einzelnen Werken der Klassiker Widersprüche und Ungleichheiten vorkommen, so darf oder soll doch nicht ein großes Werk durch eine Behandlung und Erfassung des Stoffes so zerspalten werden, wie wir dies beim „Ring des Nibelungen“, dem Riesenwerke mit dem großen Entwurfe, oder besser Wurfe erkannten. In „Tristan und Isolde“ ist der Überschwang der Empfindungen ein von dem Gehalte klassischer Werke weit abgehender. Der Charakter eines Künstlers neigt notwendigerweise zum Überschwang, derjenige Wagners bewegt sich überhaupt nur „in Extremen“; in einem klassischen Kunstwerk darf diese Qualität nur subliminiert erscheinen. Wagners Kunstwerk wirkt besonders in der musikalischen Mitteilung durch seine Reize erregend auf Sinne und Nerven. Der Überschwang tritt in der künstlerischen Erscheinung selbst hervor, bei klassischen Werken ist er dagegen im Prozeß der Kunsterzeugung verarbeitet. Schiller verlangt ausdrücklich, daß „das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers völlig frei und unverletzt bleiben, aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers gehen müsse.“ Das war das Ideal der Klassiker bezüglich der Wirkungsart ihrer Kunst. An derselben Stelle heißt es: „Eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es; aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften.“

Wagner sagt selbst in der ihm eigenen natürlichen Übertreibung über „Tristan“: „Ich fürchte, die Oper wird verboten .... vollständig gute Aufführungen müssen die Leute verrückt machen . .“ (M. W. 123). Erschütternde Tragik kommt auch in den Werken der Klassiker zum Ausdruck; allein sie ist frei von diesem Überschwange der Empfindung.

In „Parsifal“, dem Wunderwerke künstlerischer Arbeit bezüglich technischer Ökonomie und Haushalt, traten, wie wir sahen,

Eigenschaften und Eigentümlichkeiten hervor, welche das Werk weitabführen von dem Klassischen, das Goethe als das „Starke, Frische, Frohe und Gesunde“ ansieht; „Parsifal“ gehört in das Bereich des Ultraromantischen.

Dasjenige Werk, bei welchem die Anforderungen nach Maß der klassischen Werke am meisten erfüllt erscheinen, sind „die Meistersinger“, da kommt das Romantische und das Klassische zur Ausgleichung. Jedoch, frage ich, ist es notwendig, erhöht es den Wert des Wagnerischen Kunstwerkes, wenn man Wagner — wie dies immer wieder versucht wird — zum Klassiker stempeln will? Seine Größe und seine Gewalt stehen für sich, und es erscheint nebensächlich, ob man zur Behauptung vordringen will, daß Wagner über die Romantik hinaus zur Klassizität vorgedrungen oder, wie es heißen sollte: zurückgekehrt sei oder gar einen neuen Klassizismus in seinen Werken geschaffen habe. Dadurch, daß Wagner die klassische Instrumentalmusik in die Dienste des musikalischen Dramas genommen hat, ist der Eigenwert, die Eigenstellung, die Eigenexistenz derselben nichts weniger als aufgehoben. Es ist daher monströs, die Kunst Beethovens nur mehr als vorbereitendes Stadium für das Wagnerische Werk anzusehen. Die ganze Ästhetik der weitverbreiteten Sekte der Wagneriten beruht auf zwei Thesen: Wagner habe die Musik erlöst, und durch Wagner sei die Musik erst das geworden, was Schiller von ihr verlange: „Die Musik in ihrer höchsten Veredlung müsse Gestalt werden.“ Nie ist wohl ein ärgerer Mißbrauch getrieben worden mit dem klaren Satze eines Reinen. Dieser Satz ist ein Teil eines größeren Satzgebildes. Schiller spricht da von den Affinitäten der Ton-, Dicht- und Baukunst, „die sich mit jedem höheren Grade, den ein Werk aus diesen drei Kunstgattungen erreicht, verlieren und es ist eine notwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüt einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende

Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin eben zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt" („Über die ästhetische Erziehung des Menschen" 22. Brief). Schiller hat da auf Grund einer reinlichen Scheidung der einzelnen Künste die Verwandtschaft ihrer Wirkungskräfte hervorgehoben, ausdrücklich „ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen". Er wollte also gewiß nicht sagen, daß die Musik erst durch ihre Verleiblichung in Bühnengestalten aus ihrem Zustande der ästhetischen Sündhaftigkeit, wie sie in Sonaten und Symphonien zutage trete, „erlöst" werde (bei den Wagneriten muß alles erlöst werden) — sondern in dieser Aufstellung faßt Schiller dasjenige in Worte, was die Klassiker der Tonkunst in der Gestaltung des Gehaltes ihrer Werke erreicht haben: jedes Werk ist ein Individuum mit scharf konturierten Zügen, es teilt sich uns mit, es ist Geist von unserem Geiste, es spricht zu uns als festumrissene Erscheinung in künstlerisch verklärter Gestalt. Es assoziiert sich sogar gelegentlich mit einer persönlichen Erscheinung, wie dies etwa der Fall ist in der „Eroica" von Beethoven, auf welcher der Name „Bonaparte" stand („Geschrieben auf Bonaparte"). Doch solche Gestalten reichen viel höher, viel tiefer als leibliche Erscheinungen — diese sind beschränkt und begrenzt, die Werke der Tonkunst scheinen fast unbegrenzt. Mit einem Worte: Die Beethovensche Tonkunst ist ein in sich voll und ganz Abgeschlossenes, eine Welt für sich, und wenn Wagner die symphonischen Mittel der Beethovenschen Kunst in die Dienste seines Dramas gestellt hat, so wurde damit noch nicht die Symphonie selbst eingestellt. Sie hat ihre eigenen Lebensbedingungen, sie ist eine künstlerische Individualität, sie ist ein künstlerischer Mikrokosmos.

Über die Beethovenische Kunst hinaus geht Wagner in den musikalischen Mitteln und ihrer Anwendung — bezüglich der Selbständigkeit der Musik stehen die Werke Wagners zurück. Beide haben ihre eigene Wirkungssphäre: Wagner gehört ins Theater, Beethoven in Kammer, Konzert und Kirche. Damit soll nicht gesagt sein, daß die einzige Oper Beethovens für den Platz, für den sie bestimmt ist, nicht geeignet wäre. Die Bühnenwelt ist im „Fidelio" mit Aug' und Ohr des reinen Musikers erschaut. Die Operngestalten sind in Beethovens Tonwelt hineingewachsen, im Wagnerischen Kunstwerke sind sie aus dem Geiste der Musik herausgewachsen. Auch die äußeren Bedingungen der Erscheinungen dieser beiden Tonwelten unterscheiden sich nicht unbeträchtlich von einander. Wie schon bemerkt wurde, im Verhältnis zur symphonischen Musik der Klassiker ist Wagners dramatische Musik al fresco behandelt. Jede besteht für sich: Beethovens Musik ganz für sich allein; bei Wagner ist die Musik ein Bestandteil des Dramas, das, wie er sagt, „ein schöpferischer Bund der Geberden-, Ton- und Wortsprache ist." Diese Verbindung steht als solche nicht höher als das Beethovenische Kunstwerk. Es gibt kein absolut Höchstes in der Kunst. Was im Wagnerischen Kunstwerke durch Vereinigung gewonnen ist, wird durch das Aufgeben der Selbständigkeit der einzelnen Künste wieder abgegeben. Solch ein Kompromiß wird nie ohne mancherlei Verlust und Nachgeben geschlossen. Diese Abgabe bestand nicht, wie so oft von Gegnern Wagners behauptet wurde, in dem Aufgeben der Melodie, in der Preisgabe des Melodischen. In jedem wahren musikalischen Werke. — und wer könnte diese Bezeichnung dem Wagnerschen Musikdrama streitig machen? — ist dies überhaupt nicht möglich. Wagners Melodie ist eigenartig, neu, aber sie ist vorhanden. Die sogenannte Unendlichkeit seiner Melodie ist nicht identisch mit Außerachtlassung formalen Aufbaues, der in Wagners Kunstwerken weder asymmetrisch noch unproportioniert ist. Gerade dies zu erweisen, war eines der Hauptaugenmerke unserer Erörterungen.

Wagners Kunstwerk erwuchs organisch aus der romantischen

Oper, und so sehr sie auch darüber hinauswuchs, so verliert sie doch nie und nirgends mit derselben den Zusammenhang, wie wir ihn heute überblicken. Noch weiter zurück greifen die Wurzeln der Wagnerischen Kunst: so verschieden Wagner von Weber, Weber von Mozart, Mozart von Gluck, Gluck von Rameau, Rameau von Lully, Lully von Scarlatti, Scarlatti von Monteverdi, Monteverdi von Peri — so gehören sie alle im Grunde doch zu einem und demselben großen Stamme. Daraus erklärt sich zum Teile die Wirkungsfähigkeit der Wagnerischen Kunst nicht nur auf die Deutschen, sondern auf alle musikalischen Kulturnationen, die historisch geworden und gewachsen sind oder sich an solchen gebildet haben. In der Bergkette der Kunsterscheinungen, die den Emotionalismus zu ihrem Prinzip erhoben haben, gehört Wagners Musikdrama zu den höchsten Spitzen, ist vielleicht die höchste Spitze. Dies zu bestimmen möge einer zukünftigen Zeit überlassen bleiben.

Wie Wagners Oper als ein Glied in der historischen Folge der musikalischen Dramen der Renaissance erscheint, so ist sein Kunstwerk eine Teilerscheinung im Kulturleben des neunzehnten Jahrhunderts. Seine Beziehungen zu anderen großen Dichtern unserer Zeit sind tiefergehende, als dies heute wohl noch erkannt ist. Die Verbindungsfäden gehen nach allen Richtungen. Mit einzelnen Denkern und Dichtern ist Wagner in Kontakt gesetzt worden durch die gemeinschaftlichen Beziehungen zu den beiden Philosophen, denen er wechselweise anhing. Mit G. Herwegh und Gottfried Keller verbanden ihn nicht nur persönliche Beziehungen, sondern auch die Neigung der Beiden zu Feuerbach. Auch bei seinen Freunden der Revolutionszeit dürfte die Zugehörigkeit zur Feuerbachgemeinde ein geistiges Bindemittel gewesen sein, wenn sich dies bisher auch nicht äußerlich chronologisch erweisen läßt. In anderer Weise verband ihn sein zeitweises Aufgehen in der Lehre Schopenhauers mit einer Reihe von Künstlern und Denkern. Indessen ist es da nicht einmal notwendig, daß gewisse Grundideen direkt von Schopenhauer herübergenommen werden, sondern es genügt,

eine innere Analogie nachzuweisen, wie sich ja auch bei Wagner eine partielle Übereinstimmung mit Schopenhauer findet, bevor er diesen Philosophen kennen gelernt hat. Dies wäre auch der Fall bei Friedrich Hebbel und R. Hamerling. Direkt von Schopenhauer beeinflußt ist das „jüngste Deutschland" seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Von Wagner entfernt sich diese Richtung vorerst durch die stoffliche Verschiedenheit, indem hier zumeist soziale Fragen behandelt werden, ferner durch die stilistische Ausarbeitung, indem der Naturalismus als getreue Nachahmung des gemeinen Lebens die Darstellung selbst beherrscht und leitet.

Die Wechselbeziehungen müßten ins einzelne verfolgt werden. Manches, was als Einflußnahme der Wagnerschen Kunst auf die moderne Produktion angesehen wird, dürfte bei näherer Betrachtung als auf gemeinsamem Grunde aufgerichtet erkannt werden. Dies gilt sowohl in bezug auf Dichtung als auf Musik. So dürfte manches Werk von Gerhart Hauptmann einerseits in genetischer Beziehung zu Wagners Dichtungen, zu seiner Theatralik stehen, andererseits in freiem Ergreifen der bewegenden Kräfte der Zeit entstanden sein. Wenn man die Leistungen des deutschen Theaters in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aneinanderreiht, so will es scheinen, daß dasselbe mehr von der Oper, als von dem Wortdrama beherrscht ist, und der Hauptanteil fällt da Richard Wagner zu. Die Anregungen, welche von der Wagnerischen Kunst auf die bildende Kunst geübt worden sind, werden von berufenen Fachmännern in verschiedener Weise beurteilt: unleugbar sind sie ausgeübt worden, sowie die Romantik überhaupt nicht nur in Dicht- und Tonkunst, sondern auch in der bildenden Kunst hervortrat. Daß gerade Wagner hier in die Breite gewirkt hat, ist desto erklärlicher, weil seine Kunst vom Bildnerischen der Darstellung mitgeleitet ist, und er selbst von den Bildwerken eines Cornelius und eines Genelli nachhaltige Eindrücke erhalten hatte. Der Vorwurf, daß das Dekorative eine überragende Stellung in seinem Werke einnehme, dürfte nicht gerechtfertigt sein. Als echter Theatraliker wußte er

dessen Bedeutung ebenso zu schätzen, wie dereinst die sinnliche Macht der Dekoration in den Jesuitenspielen herangezogen wurde und überhaupt in der Fest- und Prunkoper ausgiebig benutzt wurde. In den Werken Wagners ist, vielleicht mit Ausnahme seiner letzten Schöpfung, die Dekoration völlig in den Dienst des Ganzen eingeordnet, nie Selbstzweck; darin unterscheidet sie sich von den anderen obengenannten dramatischen Spielen mit Musik. Ob das Übergreifen des Dekorativen in den modernen Aufführungen der klassischen Opernwerke nicht ein wirklicher Übergriff ist, möge dahingestellt bleiben. Sicherlich entstammt diese Richtung einem Bedürfnisse, das durch die Wagnerische Kunst mit hervorgerufen wurde. Die technischen Vervollkommnungen unserer Zeit bieten eine willkommene Gelegenheit zu ihrer Verwertung. Der gleiche Zug geht durch die Darstellungen des Schauspieles, die vorzüglich durch die Leistungen des Meininger Theaters in diese Bahn gelenkt worden sind.

Einen niederschlagenden Eindruck machte Wagners elementare Kraft auf die Opernproduktion: diese ist seither bei den Deutschen wie gelähmt. Wo der Fuß des Riesen hingetreten, wächst für lange Zeit kein Gras. So war es auch dereinst mit dem Oratorium in England und auch in Deutschland der Fall, nachdem Händel seine Werke geschaffen hatte. Erst ein halbes Jahrhundert darnach erstehen die ersten ebenbürtigen Werke in Haydns Kunst. Das Bedürfnis nach Opern, nach neuen Opern ist viel intensiver als das nach Oratorien, wenngleich das achtzehnte Jahrhundert eine starke Konsumtion für letztere hatte. Wagner hat sich einer Täuschung hingegeben, als er meinte, daß seine Kunst eine solche sei, „in der ewig neu zu erfinden sein wird." Das Wagnerische Werk ist wie jedes Meisterwerk unrepetierbar; was außerhalb des Bereiches seiner höchst persönlichen Produktion in dem musikalischen Drama liegt, gehört eben dem Riesenreiche der Oper an, wie sie sich seit 1600 entwickelt hat. Alles was in Nachahmung der Werke der dritten Periode Wagners entstanden ist, leidet an Hypertrophie. Da begegnen wir Lastern und Untugenden, die man auf ästhetischem Gebiete als Fehlgriffe bezeichnet. Bei einfachen

Märchenopern sehen wir eine unnötige kontrapunktische Geschäftigkeit, eine modulatorische Überladung oder, was noch schlimmer ist, Plattheit und Hohlheit. Andere setzen bei Wagner an und enden bei Lortzing oder gar bei einem seichten „Volkskomponisten." Noch ist bei keinem das Wagnerische Werk organisch weitergeführt, geschweige fortgebildet. Am selbständigsten stehen die Veristen der Italiener und Franzosen. Erstere sind aus dem Geiste Verdis hervorgegangen, wie etwa Mozart verschieden geartete Geisteskinder hatte: Spohr und Weber auf der deutschen, Rossini und Gounod auf der romanischen Seite. Die deutschen Wagner-Manieristen verhalten sich zu ihrem Vorbild, wie etwa Süßmayer und Genossen zu Mozart. Ihre Werke sind für die Zeit geschrieben, auf sie beschränkt, Eintagsfliegen. Man darf die italienischen Veristen nicht auf Wagner zurückführen — zwischen ihnen und dem Meister liegt ein breiter Grenzgraben, und nur schmale Stege führen von einem Gebiet in das andere. Ihre Blechpanzerung ist auch nicht Wagnerisch, sondern auf autochthonem Boden entstanden und geübt worden. Ihr Stil ist unrein, ihre musikdramaturgische Behandlung greift auf das Gebiet der französischen Oper über. Verdi selbst steht vollkommen auf eigenen Füßen. Seine Wandlungen sind aus dem Innersten seiner Kunst hervorgegangen — er ist aus sich selbst groß geworden, der größte Musikdramatiker des neunzehnten Jahrhunderts neben Wagner. Nur steht eben die kulturelle Bedeutung seiner Opern hinter dem Wagnerischen Kunstwerk zurück. Auch bei den Franzosen hat sich der Fortgang der Opernproduktion — mit Ausnahme einiger in äußerlicher Wagner-Manier geschriebener Produkte — in organischer Weiterführung ihrer Tradition vollzogen. Hier machen sich immerhin im allgemeinen einige stilisierende Momente aus der Wagnerischen Kunst geltend.

Auf rein musikalischem Gebiete greift Wagners Kunst stellenweise mehr ein, übt befruchtende, nachhaltigere Wirkung, als in der Oper. Auf speziell symphonischem Gebiete begann das mit Anton Bruckner. Was neben und nach Wagner in programmatischer Musik geschaffen wurde, hängt mehr mit Liszt oder Berlioz zusammen.

Wagner war trotz seiner toleranten Behandlung der Symphonischen Dichtungen von Liszt ein Gegner der Programmatik. Die Wagschale neigt sich heute entschieden von der dramatischen zur symphonischen Musik, und innerhalb derselben muß diejenige zur Vorherrschaft gelangen, die auf Grund einer richtigen Verarbeitung der geistigen Gärungspilze der Wagnerischen Musik zur Selbständigkeit gelangt. Neben der durch Wagner direkt beeinflußten symphonischen Musik liegt das große Gebiet der noch immer direkt mit der klassischen Schule im Zusammenhang stehenden Symphonie unserer Zeit. Die vollendete Variationentechnik von Johannes Brahms ist neben der Wagnerischen Kunstarbeit ein Wahrzeichen der symphonischen Musik. Neue Aspekte eröffnen sich dem Musiker auf dem Gebiete der Symphonie- und Kammermusik. In der letzteren kann sich der Wagnersche Einschlag nur aus äußerster Entfernung geltend machen. Es gilt, das große Erbe der letzten Beethoven-Quartette zu hüten und fortzubilden. Schon regen sich auch da neue Kräfte, die das ästhetische Ausdrucksvermögen und die koloristische Bereicherung in zweckentsprechender Weise verwenden. Bis ins Lied reicht der Einfluß Wagners — nur ist hier die größte Gefahr, daß falsches Pathos oder motivische Überladung zersetzend wirken. Eine vollkommene Zerlegung formaler Behandlung ist da gleichbedeutend mit gänzlicher Zerstörung einer der Grundbedingungen des deutschen Liedes. Was in gesunder Fortbildung zu erreichen war, konnte sich bisher an die Werke der letzten Schaffenszeit von Franz Schubert anschließen. Die Bedenken sind wohl gerechtfertigt, daß es noch einige Zeit währen dürfte, bis die Erkenntnis durchgreift, daß der Stil der Meistersinger, von denen überhaupt in Deutschland die fruchtbringendsten Anregungen ausgegangen sind, nicht pur et simple auf das Lied übertragen werden kann. Man wird wohl auch in Zukunft auf die Liedersänger des neunzehnten Jahrhunderts, die vor Wagner oder unbeeinflußt von ihm geschaffen haben, gern zurückgreifen. Dies ist auch in der Oper der Fall: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing, Marschner und auch der viel verlästerte Meyerbeer, der

sich noch immer als echter Opernkomponist bewährt, werden sich noch lange am Repertoire erhalten. Schon gibt man Mozartfestspiele neben Wagnerfestivals. Auch dies zeigt uns, daß das Gute sich behauptet, wenngleich die Vorherrschaft zeitweise diesem oder jenem zufällt; heute gehört diese auf der Opernbühne Wagner. Und wenn in kommender Zeit Neues vortreten sollte: Wagners Kunst ist so echt, daß sie für absehbare Zeit lebendig erhalten bleiben wird.

Eine Zusammenfassung dessen, was hier über Wagners Leben und Kunst vorgebracht wurde, ergab den innigen Zusammenhang des Menschen und Künstlers mit seinen Zeitverhältnissen, und daraus erklärt sich auch zum Teile die Macht über die Gemüter. So sehr er als weit vorschauender Denker und Dichter in seinen Werken vorangegangen ist, so unleugbar ist der organische Aufbau seiner Kunst und der innige Zusammenhang mit den Strömungen seiner Zeit. Er stand einerseits im Kampfe mit dem Bestehenden, andererseits war er begünstigt und getragen von den Strömungen seiner Zeit. Die ungewohnten Anforderungen, die Wagner an die Darsteller und die Spieler sowie auch an die Hörer stellt, berechtigen dazu, auch von seiner Kunst das Außerordentliche zu verlangen. Darüber wurden die heißesten Kämpfe geführt. Aus einer kleinen Gemeinde von Anhängern, die sich treu um ihn scharte, erwuchs eine Weltgemeinde. Die Welt- und Menschenansicht, die er sich aus eigenem Erschauen und in Fühlung mit seiner Umgebung gewonnen, spiegelt sich in seinen Werken ab, und da möge man nicht mehr von der Oper im gewöhnlichen Sinne sprechen; denn in der Erfassung des Allgemeinen, in der künstlerischen Verklärung der welttreibenden Gedanken und Kräfte ging er über jeden seiner Vorgänger hinaus. Im tiefsten Grunde bleiben seine Werke Opern; in ihrem Ausbau sind sie Universalkunstwerke.

Wenn ein so großes Licht starken Schatten wirft, so liegt dies in der Natur der Sache. Im Innersten seiner Persönlichkeit wie seiner Werke liegt der Brennpunkt, von dem aus die Strahlen gehen, die noch lange leuchten werden. Treten wir rein

als Menschen vor sein Kunstwerk und lassen dasjenige zu uns sprechen, was diesem Rein-Menschlichen entspricht, so haben wir den höchsten Wunsch Wagners erfüllt und zeigen uns seiner Kunst und seiner Arbeit wert. Die starken Leidenschaften, welche sich uns aus seinen Werken mitteilen, werden durch die Macht der Musik geklärt und veredelt, welche einerseits sinnerregend wirkt, andererseits durch diese scharfe, starke Wirkung die Katharsis, die Reinigung begünstigt, die wir von jedem echten Kunstwerke verlangen können. So nehmen wir denn von diesem Künstler für jetzt Abschied in dem Bewußtsein, uns mit einem guten und schönen Teile deutschen Lebens beschäftigt zu haben. Bewahren wir uns das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit, welches zu den reichsten Besitztümern unseres modernen Lebens gehört!

Zeittafel*).

Chronologische Reihenfolge innerhalb eines Jahres ist nicht angestrebt.

Um 1600 Florentiner Oper, musikalische Hoch-Renaissance.
1564 William Shakespeare geb., gest. 1616.
1567 Claudio Monteverdi geb., gest. 1643.
1599 Francesco Cavalli geb., gest. 1676.
1600 Calderon geb., gest. 1681.
Um 1620 Marc Antonio Cesti geb., gest. 1669.
1627 Erste deutsche Oper.
1659 Alessandro Scarlatti geb., gest. 1725.
1678 Deutsche Oper in Hamburg (bis 1738).
1685 J. S. Bach und Händel geb., (gest. 1750 resp. 1759).
1708 Stehendes Deutsches Theater in Wien.
1712 J. J. Rousseau geb., gest. 1778.
1714 Gluck geb., gest. 1787.
1729 Lessing geb., gest. 1781.
1732 Josef Haydn geb., gest. 1809.
1743 Operette „Der Teufel ist los".
1744 Herder geb.
1746 Heinse geb.
1749, 28. August. Goethe geb., gest. 22. März 1832.
1756 W. A. Mozart geb., gest. 1791.
1757 Chriemhildens Rache (Nibelungenlied, durch Bodmer ediert).
1759 Schiller geb., gest. 9. Mai 1805.
1762 Gluck „Orfeo".
1767 Chr. Fr. Weiße „Komische Opern".
1770 C. F. W. Wagner geb. (Wagners Vater). — L. v. Beethoven geb., gest. 26. März 1827.

*) Wo nichts anderes bemerkt ist, bezieht sich die Bemerkung auf Richard Wagner.

1771 Grétry „Zemire und Azor".
1772 Wackenroder geb., gest. 1798. — Gluck „Iphigenie in Aulis".
1773 Ludwig Tieck geb., gest. 1853. — Wieland „Alceste" (komponiert von Schweitzer).
1774 Gasparo Spontini geb., gest. 1851.
1776 E. Th. A. Hoffmann geb., gest. 1822.
1777 Friedrich Baron de la Motte Fouqué geb., gest. 1843. — Heinrich von Kleist geb., gest. 1811.
1778 Clemens Brentano geb., gest. 1842. — 19. September. Johanna Bertz geb. (Wagners Mutter).
1781 Achim von Arnim geb., gest. 1831.
1782 Musäus „Volksmärchen".
1784 Ludwig Spohr geb., gest. 1859. — Grétry »Richard cœur de lion«.
1785 Jakob Grimm geb., gest. 1859. — Mozart „Figaro".
1786 Wilhelm Grimm geb., gest. 1859. — C. M. v. Weber geb.
1787 Mozart „Don Juan" (Erstaufführung, Prag). — Heinse „Ardinghello".
1788 Ludw. Schopenhauer geb., gest. 1860.
1791 Mozart „Zauberflöte".
1792 Rossini geb., gest. 1868.
1795 Heinrich Marschner geb., gest. 1861.
1796 Karl Leberecht Immermann geb., gest. 1840. — C. Löwe geb., gest. 1869.
1797 Donizetti geb., gest. 1848. — Franz Schubert geb., gest. 1828. — Tieck „Volksmärchen".
1798 Genelli (Bonaventura), Zeichner und Maler, gest. 1868. — Vermählung von Wilhelm Wagner mit Rosina Bertz (Wagners Eltern).
1799 Halévy geb., gest. 1862. — Heinrich Heine geb., gest. 1856.
1800 Erste Aufführung von „Wallensteins Tod".
1801 Ludw. Bechstein geb., gest. 1860. — Erste Aufführung der „Jungfrau von Orleans". — 1. November. Vincenzo Bellini geb., gest. 1835.
1802 Wilhelm Hauff geb., gest. 1827.
1803 Erste Weimarische Aufführung der „Braut von Messina". — Lortzing geb., gest. 1851. — Herder, Gleim, Klopstock, Heinse gest. — Hector Berlioz geb., gest. 1869.
1804 Beethoven Eroica. — Ludwig Feuerbach geb.
1805 Beethoven „Fidelio".
1806 Deutschlands tiefster Fall. — 1806/8 Arnim-Brentano „Des Knaben Wunderhorn".
1807 Spontini „Die Vestalin". — Méhul „Joseph in Egypten". — Görres „Volksbücher". — F. H. v. d. Hagens Erneuerung des Nibelungenliedes.
1808 Faust, Erster Teil. — Fouqué „Sigurd der Schlangentöter".
1809 Spontini „Ferdinand Cortez". — Felix Mendelssohn geb., gest. 1847.
1810 Robert Schumann geb., gest. 1856.

1811 Liszt geb. — Jakob Grimm „Über den Meistergesang". — Peter von Cornelius' Zeichnung zu den Nibelungen.
1812/22 Grimm „Kinder- und Hausmärchen".
1813 22. Mai. Richard Wagners Geburt in Leipzig. — 9. Oktober. Giuseppe Verdi geb. — 22. November. Wagners Vater stirbt. — Görres „Lohengrin". — 1813/5 Deutsche Freiheitskriege.
1814 Vermählung von Wagners Mutter mit dem Schauspieler Ludwig Geyer. — Übersiedlung der Familie nach Dresden. — 1814 bis 1823 E. T. A. Hoffmanns Erzählungen.
1815 Waterloo und Belle-Alliance. — Uhlands Gedichte erscheinen.
1816 Weber erhält in Dresden den Auftrag zur Begründung der deutschen Oper. — Spohr „Faust".
1817 Erste Aufführung von Müllners „König Yngurd" (fünfstündige Dauer). — 18. Oktober. Wartburgfest der deutschen Burschenschaft zur dreihundertjährigen Jubelfeier der Reformation am Jahrestage der Leipziger Schlacht. — Georg Herwegh geb., gest. 1875. — Byron „Manfred".
1819 Schopenhauer „Welt als Wille und Vorstellung". — Gottfried Keller geb., gest. 1890.
1820 Weber „Preziosa".
1821 Ludwig Geyers Tod. — Weber „Freischütz". — Gleizès »Thalysie ou la nouvelle existence« (deutsch 1872).
1822 Wagners Eintritt in die Kreuzschule. — Wagner skizziert Tragödien in Apels Manier.
1823 Weber „Euryanthe". — Engagement der Wilhelmine Schröder-Devrient an der Dresdner Oper. — Spohr „Jessonda".
1824 Beethoven „IX. Symphonie".
um 1825 Trauerspiele nach griechischem Vorbild.
1825 Preisgedicht auf den Tod eines Mitschülers. — Boieldieu „Weiße Dame". — 1825/7 Beethovens letzte Quartette.
1826 Übersetzung dreier Gesänge der Odyssee. — Weber „Oberon". — Mendelssohn Ouvertüre „Sommernachtstraum". — Heinrich Laube geb. — Studium der englischen Sprache. — Immermann „Cardenio und Celinde". — Webers Tod.
1827/29 Dichtung einer Tragödie. — 1827 Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes.
1828 Auber „Stumme von Portici". — Wagner hört zum erstenmal eine Symphonie von Beethoven. — Marschner „Vampyr". — Franz Schuberts Tod. — Wagners Übersiedlung nach Leipzig. Eintritt ins Nikolai-Gymnasium.
1829 Rossini „Tell". — Marschner „Der Templer und die Jüdin". — Berlioz »Symphonie phantastique«. — Lachmanns Kritik der Sage von den Nibelungen. — (?) Schäferspiel, Musik und Verse zugleich. — Verkehr mit Heinrich Laube. — Ouvertüren für großes Orchester.

1830 Revolution, Paris. — Wagner als Primaner der Thomasschule. — Bellini „Romeo und Julie“ (»Montecchi e Capuleti«). — Paukenschlag-Ouvertüre B dur.

1831 Meyerbeer „Robert der Teufel“. — Wagner an der Leipziger Universität. — Wagner wird Weinligs Schüler (Musiktheorie). — Wagnerische Kompositionen im Druck. — Bellini „Norma“. — Immermann „Merlin“. — Zwei Konzert-Ouvertüren (D moll, C dur). — Fantasie für Klavier (Fis moll). — Polonäse für Klavier (D dur). — Sonate für Klavier (B dur). — Arrangement von Beethovens IX. Symphonie. — Vollendung von Goethes „Faust“. — Vollendung von Goethes „Wahrheit und Dichtung“.

1832 Aufführung der D moll-Ouvertüre und der Ouvertüre zu Raupachs „König Enzio“. — Komposition und Aufführung der C dur-Symphonie. — Sieben Kompositionen zu Goethes „Faust“. — „Die Hochzeit“.

1833 Marschner „Hans Heiling“. — Wagner als Chordirektor in Würzburg. — Verfassung des Textes und der Musik zur Oper „Die Feen“. — Allegro zur Arie des Aubry in Marschners „Vampyr“.

1834 Vollendung der „Feen“. Wagner in Leipzig. — „Die deutsche Oper“. — Verfassung des Textes zur Oper „Das Liebesverbot“. — Vergnügungsreise in böhmische Bäder. — Wagner als Musikdirektor in Magdeburg. E dur-Symphonie, Fragment. — Neujahrskantate.

1835 Halévy „Die Jüdin“. — Ouvertüre zu Apels Schauspiel „Kolumbus“. — Adolf Wagners (Wagners Onkel) Tod. — Grimm „Deutsche Mythologie“.

1836 „Die Novize von Palermo“. — Erste und einzige Aufführung des „Liebesverbot“. — Entwurf des Operntextes „Die hohe Braut“. — Meyerbeer „Hugenotten“. — Wagners Trauung mit Wilhelmine Planer. — Die Ouvertüren „Polonia“ und „Rule Britannia“. (1837?) — 1836/42 Görres „Christliche Mystik“. — 1836/39 Rückert „Weisheit des Brahmanen“.

1837 Lortzing „Zar und Zimmermann“. — Wagner als Kapellmeister am Stadttheater in Riga. — Komposition einer Romanze, G dur. — Rosalie Wagners Tod. — Aufführung der Volkshymne zur Thronbesteigung des Kaisers Nikolaus. — Opfer- und Beschwörungsszene.

1838 „Die glückliche Bärenfamilie“. — Beginn der Komposition des „Rienzi“.

1839 Komposition zu dem Gedichte „Der Tannenbaum“. — Wagner verläßt Riga. — Boulogne sur Mer. Bekanntschaft mit Meyerbeer. — Wagner in London. — Ankunft in Paris. Verkehr mit Heine, Habeneck, Liszt, Pecht, Laube, Halévy, Berlioz, Scribe, Vieuxtemps. — Komposition des Liedes »Les deux Grenadiers« von Heine. — 1839/40 Komposition dreier Romanzen. (»Dors mon enfant«, »Mignonne«, »Attente«).

1840 Komposition der „Faust"-Ouvertüre. (Erste unbekannte Fassung). — Erster Entwurf zu „Fliegender Holländer". — Einlagen zum Vaudeville »La descente de la courtille« von Dumanoir. — Lortzing „Hans Sachs". — Vollendung der Partitur des „Rienzi".

1841 Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart. — „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". — „Der Virtuos und der Künstler." „Der Künstler und die Öffentlichkeit". „Ein glücklicher Abend." „Der Freischütz". „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris". „Über das deutsche Musikwesen". „Über die Ouvertüre". — Erste Idee zu „Tannhäuser" und „Lohengrin". — Skizze zu „Die Sarazenin". — Vollendung der Partitur „Der fliegende Holländer". — „Rossinis Stabat Mater." — 31. Dezember. „Bericht über la reine de Chypre von Halévy". — L. Feuerbach „Wesen des Christentums".

1842 Lortzing „Der Wildschütz". — Reise nach Dresden. — Entwurf der Oper „Der Venusberg". — Ausflug in die böhmischen Bäder. — 20. Oktober. Erste Aufführung des „Rienzi" in Dresden. — Plan zu „Manfred". — Autobiographische Skizze.

1843 2. Januar. Erstaufführung des „Fliegenden Holländer" in Dresden. — 10. Januar. Probedirigieren der „Euryanthe". — 2. Februar. Ernennung zum Königlichen Sächsischen Hofkapellmeister. — Leiter der Liedertafel Männergesangverein. — Vollendung der Dichtung des „Tannhäuser". — „Liebesmahl der Apostel". — „Kantate zur Enthüllungsfeier des Standbildes König Friedrich Augusts.

1844 14. Dezember. Überführung von Webers sterblichen Überresten von London nach Dresden. („Trauermusik" „Gesang nach der Bestattung".) — „Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten". — Verdi „Hernani."

1845 13. April. Vollendung der Partitur des „Tannhäuser". — Entwurf der „Lohengrin"-Dichtung. — Erster ausführlicher Entwurf der „Meistersinger". — Prinz Ludwig von Bayern geboren. — 19. Oktober Erste Aufführung des „Tannhäuser" in Dresden. — Wagner beschäftigt sich mit dem Stoffe „Ring des Nibelungen".

1846 Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven. — 9. September. Beginn der „Lohengrin"-Komposition. — Lortzing „Waffenschmied". — Übersetzung und Bearbeitung von Glucks „Iphigenie in Aulis".

1847 Aufführung von Glucks „Iphigenie in Aulis". — Mendelssohn „Elias".

1848 Wagners Mutter gest. — Palestrinas »Stabat mater« bearbeitet. — Ende März. Vollendung der „Lohengrin"-Partitur. — 14. Juni. Politische Rede im Dresdener „Vaterlandsverein". — Entwurf zu „Friedrich Rotbart". — Dichtung zu „Siegfrieds Tod". — „Der Nibelungen-Mythos." — Wagner wird mit den Werken Feuerbachs vertraut. — „Die Wibelungen". — „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen".

1849 Entwurf zu „Jesus von Nazareth". — 16. Februar. Erste „Tannhäuser"-Aufführung in Weimar. — Mai. Aufstand in Dresden. — 13. Mai. Wagner bei Liszt in Weimar. — 19. Mai. Wagner in Paris. — Ende Mai. Wagner in Zürich. — Juni. Wagner in Paris. Beginn der Schrift „Kunst und Revolution". — „Das Künstlertum der Zukunft". (Fragment). — „Das Kunstwerk der Zukunft". — Wagner wird Bürger von Zürich. — „Achilles". — Entwurf zu „Wieland der Schmied". — 1849/57 Liszt „Symphonische Dichtungen".

1850 „Kunst und Klima". — Juli. Wagner in Zürich. — 28. August. Erste Aufführung des „Lohengrin" in Weimar. — „Das Judentum in der Musik". — Bülow dirigiert in Zürich unter Wagners Anleitung. — Beginn des Werkes „Oper und Drama". — 24. November. Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre in Paris.

1851 Vollendung von „Oper und Drama". — „Über die Goethe-Stiftung". — Mai. Entwurf des „Jung Siegfried", vollendet 24. Juni. — „Ein Theater in Zürich". — Juli. Wanderung durch die Schweiz. — Plan zum „Ring des Nibelungen". — Verdi „Rigoletto". — „Eine Mitteilung an meine Freunde". — „Erinnerungen an Spontini".

1852 Einführung in das Haus der Familie Wesendonk. — Wagner dirigiert klassische Konzerte. — Aufführung des „Fliegenden Holländer" in Zürich". — Mai. Entwurf der Dichtung der „Walküre" (vollendet 30. Juni). — Juli. Ausflug in das Berner Oberland, an die oberitalienischen Seen, an den Genfer See. — Anfang November. Vollendung der „Rheingold"-Dichtung. — Dezember. Vollendung der Dichtung „Ring des Nibelungen". — „Über musikalische Kritik".

1853 Uhligs Tod. — Erscheinen des Manuskriptes „Ring des Nibelungen". — Ende Oktober. Wagner in Zürich. Beginn der „Rheingold"-Komposition. — Albumsonate Es dur. — Verdi „Troubadour" und „Traviata." — 1853/5 Gobineau »Essai sur l'inégalité des races humaines«.

1854 16. Januar. Vollendung der „Rheingold"-Komposition (Skizze). — 28. Mai. Vollendung der „Rheingold"-Partitur. — Juni. Beginn der Komposition der „Walküre". — Juli. Vertiefung in Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung". — Juli. Erste Idee des „Tristan".

1855 März—Juni. Leitung der Philharmonischen Konzerte in London. — 14. Mai. Aufführung der „Tannhäuser"-Ouvertüre. — 30. Juni. Rückkehr nach Zürich.

1856 7. Januar. Erste „Tannhäuser"-Aufführung in Berlin. — Ende April. Vollendung der „Walküre"-Partitur. — Anfangs Juli. Erholungsreise nach Mornex (bei Genf). — Die „Tristan"-Idee nimmt Gestalt an. — Entwurf des Dramas „Die Sieger". — Ende August Wagner in Zürich. — 22. September. Beginn der „Siegfried"-Komposition. — 3. November. Ausflug Wagners und Liszts nach St. Gallen.

1857 28. April. Wagner in Enge bei Zürich. — Frühjahr. Erster Entwurf des Dramas „Parsifal". — September. Vollendung der „Tristan"-Dichtung. Beginn der Komposition. — Dezember. Komposition der Lieder: „Der Engel", „Schmerzen", „Träume".

1858 Cornelius „Barbier von Bagdad". — Januar. Wagner in Paris. — August. Reise nach Italien (Venedig). — Komposition der Lieder: „Stehe still," „Im Treibhaus".

1859 Mitte März. Reise von Venedig nach Luzern. — Anfangs August. Vollendung von „Tristan und Isolde". — September. Wagner in Paris. — Erscheinen der Dichtung zu „Tristan und Isolde". — Spohr gest.

1860 Bekanntschaft mit Rossini, Auber. — Januar. 3 Wagnerkonzerte in Paris. — März. 2 Konzerte in Brüssel. — August. Amnestie (mit Ausschluß Sachsens). — Brief an Hector Berlioz. — September. „Zukunftsmusik". — Umarbeitung der Venusbergszene. — Nachruf an L. Spohr und W. Fischer.

1861 13., 18., 24. März. Aufführungen des „Tannhäuser" in der großen Oper zu Paris. — 27. März. Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser" in Paris. — April. Kurzer Aufenthalt in Karlsruhe. — Wagner hört zum erstenmal seinen „Lohengrin". — Ende Juli. Wagner in Weimar. — 14. August. Wagner in Wien. Wiederaufnahme der „Meistersinger"-Idee. — Dezember. Wagner in Paris. Ausarbeitung der „Meistersinger"-Dichtung. — Albumblatt C dur.

1862 25. Januar. Vollendung der „Meistersinger"-Dichtung. Wagner in Mainz. — Frühjahr. Beginn der „Meistersinger"-Komposition. — Ende Februar. Wagner in Biebrich am Rhein. — März. Amnestie für Sachsen. — 2. Juni. Aufführung des „Meistersinger"-Vorspiels im Gewandhaus zu Leipzig. — Juli. Proben zu „Tristan" in Wien. — Liszt „Heilige Elisabeth".

1863 12. Februar. Reise nach Biebrich, dann über Berlin nach Rußland. — März. Konzerte in Petersburg und Moskau. — 77 Proben des „Tristan" an der Wiener Hofoper. — Epilogischer Bericht über den „Ring des Nibelungen". — Mai. Wagner in Wien. „Das Wiener Hof-Operntheater". — 2. Auflage von „Oper und Drama". — Juli und November. Konzertreisen. — Dezember. Wagners Aufenthalt in Penzing.

1864 10. März. Ludwigs II. Thronbesteigung. — 23. März. Heimliche Flucht aus Penzing und Wien. — Ende April. Wagner in Stuttgart. — 3. Mai. Berufung Wagners nach München durch König Ludwig II. — Einzug in eine Villa am Starnberger See. — Komposition des Huldigungsmarsches. — „Über Staat und Religion". — „Dem königlichen Freunde", Gedicht. — 12. Oktober. Einzug in eine Villa in München. — Dezember. Konzerte in München.

1865 14. Januar. Entwurf des „Parsifal". — 31. März. „Die Errichtung einer deutschen Musikschule in München". — April. Besprechung des Planes zu einem monumentalen Festspielhause in München. — 10. Juni. Erstaufführung von „Tristan und Isolde". — 21. Juli. Schnorr von Carolsfeld gest. in Dresden. — 10. Dezember. Wagner verläßt München und reist in die Schweiz.

1866 Wilhelmine Wagner gest. — Februar. Wagner in Luzern, dann Triebschen. — Oktober. Cosima v. Bülow zieht in Wagners Haus.

1867 1. März. Wagner in München. — 18. März. Rückkehr nach Triebschen. — April. Bülow in München. — Mitte Mai. Wagners abermaliger Einzug in die Villa am Starnberger See. — 16. Juni. Wagners Rückkehr nach Triebschen. — 1. August. „Tannhäuser"-Aufführung in München in der Pariser Bearbeitung. — „Deutsche Kunst und deutsche Politik". — 20. Oktober. Vollendung der „Meistersinger"-Partitur. — Dezember. Wagner in München.

1868 Smetana „Dalibor". — Anfangs Februar. Rückkehr nach Triebschen. — 21. Juni Erste Aufführung der „Meistersinger" in München. — Wagner in Triebschen. — Mai. „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld". — September. Ausflug nach Italien. — 14. November. Rossinis Tod. — Bekanntschaft mit Friedrich Nietzsche in Leipzig. — 7. Dezember. „Erinnerungen an Rossini".

1869 Februar. Separatausgabe der Schrift „Das Judentum in der Musik". — März. „Über das Dirigieren". — 22. September. Erste „Rheingold"-Aufführung in München. — September. Vollendung der Komposition des 3. Aktes „Siegfried". — Oktober. Beginn der Komposition der „Götterdämmerung".

1870 11. Januar. Vollendung der Komposition des 1. Aktes „Götterdämmerung". — 26. Juni. Erste Aufführung der „Walküre" in München. — 25. August. Wagners Trauung mit Frau Cosima. („Zum 25. August 1870", Gedicht). — Oktober. Säkular-Festschrift „Beethoven". — Komposition des „Siegfried-Idyll". — Deutsches Reich. — 1870/71. „Eine Kapitulation", Lustspiel.

1871 Januar. „An das deutsche Heer von Paris", (Gedicht). — 5. Februar. Vollendung der „Siegfried"-Partitur. — April. Der „Kaisermarsch". — 28. April. Wagners Vortrag „Über die Bestimmung der Oper". — Begründung der ersten Wagnervereine. — 13. Mai. Rückkehr nach Triebschen. Aubers Tod. „Erinnerungen an Auber". — 7. November. „Über die Aufführung des Lohengrin in Bologna". — 9. Dezember. Reise nach München, dann nach Bayreuth.

1872 Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". 24. April. Übersiedlung nach Bayreuth. — 22. Mai. Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth. — Gründung des Patronatvereines. —

12. Juni. Brief an Nietzsche. — Sommer. „Über Schauspieler und Sänger". „Das Bühnenfestspielhaus". — Über die Benennung „Musikdrama". — Anfangs September. Wagners Besuch bei Liszt in Weimar. — 9. November. „Brief über das Schauspielwesen". — 15. November. Wagner in Mannheim. — 15. Dezember· Wagner in Bayreuth.

1873 Mai. Beginn des Baues von Wagners Wohnhaus in Bayreuth. — Ende Mai. Wagner bei Liszt in Weimar. — 2. August. Hebefeier des Festspielhauses. — Schlußbericht über den „Ring des Nibelungen". — Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung". — „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen".

1874 Anfangs Mai. Wagners Einzug in „Wahnfried". — 21. November. Vollendung der Partitur der „Götterdämmerung". — Liszt „Die Glocken des Straßburger Münsters".

1875 Bizet „Carmen". — 1. Februar. Komposition des „Albumblatt"" Es dur. — 20. Februar. Reise nach Wien. — 10. März—6. Mai. Konzerte in Budapest, Wien, Berlin, Rückkehr nach Bayreuth.

1876 August. Festspiele in Bayreuth: Dreimalige Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen". — Mitte September. Erholungsreise nach Italien. — 20. Dezember. Rückkehr nach Bayreuth. — Festmarsch zur hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung d. V. St. Nordamerikas.

1877 1. Januar. „An die geehrten Vorstände der R. W.-Vereine". — 16. September. Beginn der „Parsifal"-Komposition. — 25. Dezember. Erscheinen der „Parsifal"-Dichtung im Druck. — „Die Bayreuther Bühnenschule".

1878 Januar. „Bayreuther Blätter". — „Das Publikum in Zeit und Raum", „Was ist deutsch?", „Modern", „Publikum und Popularität", „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876".

1879 25. April. Vollendung der Komposition des 3. Aktes „Parsifal". — Aufsätze: „Wollen wir hoffen?", „Über das Dichten und Komponieren", „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", „Über die Vivisektion", „Über das Opern-Dichten und Komponieren im besonderen", »The work and mission of my life«.

1880 Januar bis Herbst. Aufenthalt in Italien. — Oktober. „Religion und Kunst". — „Was nützt diese Erkenntnis?" „Zur Einführung in das Jahr 1880".

1881 „Erkenne dich selbst". „Heldentum und Christentum". — Zur Einführung in des Grafen Gobineau „Ein Urteil über die jetzige Weltlage". — Anfangs November. Familie Wagner in Italien (Palermo).

1882 13. Januar. Vollendung der „Parsifal"-Partitur. — 13. März. Schreiben an H. v. Wolzogen. — Ende April. Ankunft in Bayreuth. — 16. Juni. Schreiben an Fr. Schön. — 26. Juli. Erste „Parsifal"-Aufführung; bis 29. August 16 Aufführungen. — 14. September. Reise nach Venedig. — Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes.

1883 31. Januar. „Brief an Heinrich von Stein“. — 11. Februar. Skizzierung der Schrift „Das Weibliche im Menschlichen“. — 13. Februar. Wagners Tod, Venedig. — 16. Februar. Überführung der Leiche nach Bayreuth. — 18. Februar. Beerdigung im Garten von „Wahnfried“.
1886 31. Juli. Liszts Tod.
1893 Verdi „Falstaff“.
1896 Anton Bruckners Tod.
1897 Tod von Joh. Brahms.
1901 Tod G. Verdis.
1913 Freiwerden der Werke Wagners.

Register*).

Zusammengestellt von Sophie Reiss.

A.

A-cappella-Musik 21, 75, 322.
Adam, A. Ch. 25, 46.
Adam de la Hale 158.
Agazzari 61.
Alexanderlied Lamprechts 321, 314.
Algarotti, Conte Fr. 7, 151.
Ander, Tenorist 278.
Anforderungen, ungewohnte 350.
Antike, die 124.
Apollon 124.
Arie, deklamierte 66.
— des 18. Jahrhunderts 65.
— des 19. Jahrhunderts 65 fg.
Arnim-Brentano, „Des Knaben Wunderhorn" 79.
Arteaga Stefano 14.
Äschylos 25.
Askese 317.
Assoziation, Ideen- 15, 16.
Auber 25.
— „Die Stumme von Portici" 49.
— vergl. Wagner, Einfluß.

B.

Bach, J. S. 16, 70, 72, 293.
— Michael 15, 27.
Ballett 89.
Batteux, 7, 151.
Bayreuth 305.
Bayreuther Ansprache 2.
— Aufführungen 334 fg.
— Blätter 307.
— Festspielhaus, Grundsteinlegung 74.
Beaumarchais 151.
Bechstein, Ludwig 79.
Beethoven 13, 19, 25, 26, 27, 29, 37, 43, 46, 50, 62, 65, 72, 75, 88, 124, 159, 160, 162, 293, 300, 342, 349.
Beethovenbiographie 54.
Beethoven, Coriolanouvertüre 74.
— „Eroica" 13, 74, 343.
— „Fidelio" 163, 344.
— IX. Symphonie 74, 123, 161, 167.
— Pastoralsymphonie 22, 214.
Beethovens Instrumentalmusik 161, 163.
— letzte Quartette 170, 322, 349.
— Symphonien 177.
— Tonkunst 343.
Bellini 25, 27, 43, 88.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Berlioz 16, 18, 55, 163, 178, 213, 227, 348.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— Symphonie fantastique 60.
Beust, Graf 121,
Bischoff, Hans 188.
Brahms 349.
Brendel, Franz 187.
Bruckner, Anton 348.
Buddhistische Lehre 100, 310, 313.
Bülow, Hans von 131, 249, 279.
Bulwer 48.
— „Rienzi, der letzte Tribun" 47.
Burkhard 3.

C.

Caccini 5.
Calderon 251.
Carissimi 15.
Cavalli 4.
Cesti, M. A. 5.
Cherubini 72.
Chor 179, 184 fg.

*) Mit Ausschluß der Zeittafel.

Chrestien 319.
Christentum, das 122, 124, 125, 146.
Cornelius (der Maler) 346.
Cornwall, Marienkloster zu Tintaïoel in 260.

D.

Dädalos 129.
Danzi 8.
Deinhardstein 285.
Dekoration 347.
Destouches 181.
Devrient, Eduard 120.
Dialog 174, 181, 294.
Dichtkunst, die einsame 159.
Dietsch 70.
Dorn, Heinrich 27, 29.
Drama, das 21, 22.
— Einheit des 165.
— das allgemeinsame 160.
— das antike 179.
— das historische 78, 154.
— das musikalische, vergl. Musikdrama.
— das reinmenschliche 153.
— der Zukunft 12, 143.
— drei Hauptsituationen im 319.
— Schul- 6.
— Schauspiel 44.
— — das rezitierte 126, 176.
Dramma giocoso 284.
— musicale 4, 6, 7.
Dresdener Kreuzkirche, „Amen" der 323.
Dumanoir, „La descente de la courtille" 53.
Duni, „Fée Urgèle" 155.

E.

Echtermeyer 19.
Eichendorff 79.
Einheit der Handlung 31.
Emotionalismus 4, 12, 169, 345.
Ensemble 184 fg., 296.
Erlösungsidee 20, 59, 68, 101, 318.
Esser, Heinrich 286.
Ettmüller, L. 79, 207, 314.

F.

„Feen, die" vergl. Wagners Werke.
Festspiele 335.
Festspielidee 193, 243, 278, 305 fg.
Fetischismus 310.
Feuerbach, Friedrich 147.
— Ludwig 146, 147, 200, 254, 256, 257, 345.
Fink, G. W., „Wesen und Geschichte der Oper" 169.
Fischer, Wilhelm 72.
„Fliegende Holländer, der" vergl. Wagners Werke.
Florentiner Hellenisten 249.
Formalismus 5, 12.
Fortschrittsgedanke 338.
Fouqué 79, 194.
— „Sigurd" 166.
Freigedank, Karl 187.
Freytag, Gustav 188.

G.

Gagliano, Marco da 6.
Gattungsnamen der Wagnerischen Werke 148.
Gedächtnisrede bei Webers Bestattung 76.
Geibel 195.
Genelli 346.
Gesamtkunstwerk 6, 150, 151.
Gewandhaus 27, 276, 283.
Geyer, Ludwig, Wagners Stiefvater 23.
Gleïzès 339.
Gluck 5, 65, 72, 74, 152, 182, 345, 349.
— „Alceste" 34.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Iphigenie in Aulis" 73,74, 182.
— „Orfeo" 34.
Gobineau, Graf 338.
Goethe 1, 6, 18, 33, 70, 150, 151, 154, 251, 317, 342.
— „Erklärung eines alten Holzschnittes" 287.
— „Faust" 45, 55, 74.
— „Laune des Verliebten" 22, 41.
Görres 98, 317.
„Götterdämmerung, die", vergl. Wagners Werke.
Gottfried von Straßburg 251, 254.
Göttling, K. W. 126.
Gottsched 151.
Gounod 348.
Gozzi, Carlo 33, 34.
Gral, der heilige 97, 101, 102, 111, 311 fg.
Gräffe 79.

Grétry 20, 61, 228.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Grimm, Baron Fr. Melchior 170.
— Brüder 79, 80.
— — „Deutsche Sagen“ 98.
— Jakob 254, 287.
— Wilhelm 207.

H.

Habeneck 42.
Halévy 55.
— „Die Jüdin“ 62.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Hamerling, Robert 346.
Händel 347.
Hanslick, Eduard 188.
Hauff, Wilhelm 57.
Hauptmann, Moritz 188, 346.
Haydn 13, 72, 161, 162, 231, 347.
Hebbel 195, 346.
„Hebriden, die“ 16.
Heine, Heinrich 25, 27, 31, 53, 55, 57, 60, 80.
— Ferdinand 69, 72.
Heinrich von Ofterdingen 80.
Heinse, vergl. Wagner, Einfluß.
Heldenlieder 9.
Helden, mittelalterliche 13.
Heldenmythus 9.
Heldensagen 80.
Hephästos 129.
Herder 6, 80, 151.
Herodias 319.
Hertz, Wilhelm 196, 210.
Herwegh 244, 256, 345.
Hettner, H. 9.
Hoch-Renaissance 3, 6.
„Hochzeit, die“ vergl. Wagners Werke.
Hoffmann, E. T. A. 12, 13, 18, 25, 33, 79, 80, 151, 158.
— „Der goldene Topf“ 158.
— „Meister Martin, der Küfer und seine Gesellen“ 281.
Hofkirchenkapelle, Dresdener 75.
„Hohe Braut, die“ vergl. Wagners Werke.
Holtei 42.
Homophonie 105, 111.
Hugo, Victor, vergl. Wagner, Einfluß.
Hymnensänger 158.

J.

Ibsen, „Nordische Heerfahrt“ 195.
Immermann 9, 25, 31.
Instrumentalbegleitung 177.
Instrumentalmelodie 171.
Instrumentalmusik 15, 19, 31, 55, 60, 85, 152, 160, 161, 162.
— Selbständigkeit der klassischen 342 fg.
— des 19. Jahrhunderts 163.
Instrumentalwerke aus Wagners Jugend 26 fg.
Jahn, Otto 188.
Jesuitenspiele 347.
„Jesus von Nazareth“, vergl. Wagners Werke.
Jordan, Wilhelm, „Nibelung“ 195.
Judenschaft in der Musik 187 fg.
Junge Deutschland, das 11, 24, 39.
Jüngste Deutschland, das 346.

K.

Kaisermarsch, vergl. Wagners Werke.
„Kapitulation, eine“, vergl. Wagners Werke.
Karikatur 290.
Keiser, Reinhard 152, 177.
Keller, Gottfried 345.
Kienzl, Wilhelm 180.
Kittl, S. F., Direktor des Prager Konservatoriums 78.
Kitz, Maler 55.
Klassik 342.
Klassiker 13, 16, 33, 85, 139.
— Verhältnis der Kl. und Romantiker 340.
— der Tonkunst 30.
Klassische Literatur 231.
Klassizistische Literatur 231.
Kleist, Heinrich 151.
Kommunismus 122, 133.
Komödiantentum 45.
Königtum 122, 123.
— Monarchismus 123.
Kretzschmar, Hermann 131.
Kreuzfahrer, Abenteuer der 13.
Kunst, die, als „freundlicher Lebensheiland“ 388.
— die bildende 164 fg.
— die deutsche 24.
— die modische 141.
— vergl. Vereinigung.

Kunstschulen 9.
Kunstwerk der Zukunft, das 152.

L.

Lachmann 207.
Lamprecht 151.
Laube 53, 55.
Legende 9, 154.
— die christliche 13, 310.
Lesimple, August 137.
Lessing 6, 149.
— „Hamburger Dramaturgie" 179.
„Liebesmahl der Apostel" vergl. Wagners Werke.
„Liebesverbot, das", vergl. Wagners Werke.
Lindpaintner 58.
Lipiner, Siegfried 261.
Liszt 17, 20, 55, 84, 90, 118, 120, 128, 130, 145, 163, 178, 189, 206, 209, 212, 213, 246, 257, 348, 349.
— „Faust"-Symphonie 55.
— „Legende der hl. Elisabeth" 322, 333.
— über die „Tannhäuser"-Ouvertüre 89.
Liturgie, katholische 16.
„Lohengrin", vergl. Wagners Werke.
Lortzing 158, 177, 291, 348, 349.
— „Hans Sachs oder die Meistersinger" 285.
— „der Waffenschmied" 287.
Löwe, C. 60, 62, 76.
Lucas, E. T. L. „Über den Wartburgkrieg" 80.
Ludwig I. 127.
— II. 138, 277, 279, 306.
Lully 152, 170, 345.
„Luther", vergl. Wagners Werke.

M.

„Manfred", vergl. Wagners Werke.
Manieristen 156, 336.
— Wagner- 348.
Männerchor 104.
Männergesang 76.
Märchen 9, 13, 14, 46, 80, 155, 207.
— dramatisches 33.
— Tausendundeine Nacht 46.
Marschner 34, 35, 36, 48, 64, 66, 72, 84, 349.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Marschner, „Templer und Jüdin" 115.
Masque 7.
Maurel 88.
Maximilian II. 127.
Méhul, „Joseph in Ägypten" 25.
„Meistersinger", vergl. Wagners Werke.
Melodie 167 fg.
— absolute 83, 167, 168.
— dramatische 83, 116, 167, 170.
— freie 167.
— Gesangs- 180.
— geschlossene 83, 167, 168, 217.
— ohrenschmeichelnde 167.
— Opern- 167.
— Orchester- 170, 180.
— patriarchalische 83, 167, 168.
— polyphone 166.
— reine 168.
— rhythmische Volks- 170.
— unendliche 168.
— Ur- 159.
— Vers- 165, 166, 167, 168, 170, 182.
— Wortton- 180.
— Wortvers- 166, 167.
Mendelssohn 16, 62, 72, 159, 189.
Mercadante 58.
Metrik 166 fg., 208.
Meyerbeer 23, 66, 186 fg., 349.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Die Hugenotten" 26, 49, 186.
— „Prophet" 187.
— „Robert le diable" 26.
Mimik 44.
Minnedienst 9.
Minnesänger 158.
Mitleid 34, 60, 133, 135, 257, 339.
Monolog 174, 220 fg.
Monteverdi 4, 8, 61, 152, 181, 345.
Motive, Abnehmen der 154, 263.
— als Assoziationsmittel 233.
— als Reproduktionsmittel 232, 333.
— Auftauchen der 184, 263.
— Entwickeln der 184, 263.
— Umbildung 62, 236, 264, 271, 332.
— Umdeutung 112.
— Umkehrung 261, 332.
— Umwandlung 233, 238, 264, 332.
— Umwertung 112.
— Ur- 183.
— Verkürzung 332.
— Wiederholung 32, 61, 117.
Motivfamilien 237, 264.

Motivik 16, 75, 165, 181 fg., 184, 229 fg., 263, 330, 332.
— „Lohengrin" 98, 103, 110 fg., 113.
— „Meiſterſinger" 298 fg., 302 fg., 325.
— „Ring" 229 fg., 232 fg., 263, 264.
— „Siegfried" 325.
— „Tannhäuſer" 93 fg.
— „Triſtan" 251. 261, 262 fg., 325.
Motiviſche Verbindung 32, 234, 241.
Mozart 5, 13, 27, 65, 73, 152, 154, 162, 177, 291, 335, 345, 348.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Don Juan" 154, 284.
— „Figaro" 154, 181, 297.
— „Idomeno" 67.
— „Zauberflöte" 34, 64, 72, 155.
Muchanoff, Marie, geb. Gräfin Neſſelrode 187.
Mügeling, Heinrich 303.
Müller, Wilhelm 207.
Muncker 31.
Muſik, abſolute 161, 162.
— deutſche 21, 41.
— dramatiſche, Verhältnis der dr. M. zur reinen Tonkunſt 342.
— — Geſchichte der 217.
— Kammer- 110, 162, 178, 230, 231, 232, 239.
— moderne 269.
— programmatiſche 348.
— reine 110, 161 fg.
— ſymphoniſche 101, 109, 110, 161, 182, 183, 214, 224, 230, 231, 232, 239, 263, 272.
— tote Punkte der 155.
Muſikdrama 9, 15, 25, 44, 63, 101, 110, 126, 144, 148, 164, 169, 174, 176, 182, 184, 211, 263.
Mythologiſche Fabeln 13.
Mythos 14, 80, 126, 155, 207, 208, 253, 288.
— der chriſtliche 310.
— der germaniſche 194.
— der nordiſche 129.

N.

Napoleon 89, 275.
Neuromantik 13.
Nibelungenlied, das 98.
Nicolai, Otto 75.
Nietzſche 45, 143, 317. 339.
Nietzſche, Geburt der Tragödie aus dem Geiſte der Muſik 12, 178.
Nordmann, Johannes 58.
Novalis 11, 14.

O.

Ödipus 155.
Oper 9, 26.
— alte 64, 67.
— Chor- 103, 296.
— des 17. Jahrhunderts 15, 64.
— des 18. Jahrhunderts 61.
— deutſche 17, 24, 70.
— durchkomponierte 155, 173.
— Florentiner 8.
— franzöſiſche 86, 173.
— Hamburger 7.
— Helden- 192.
— hiſtoriſche 47, 186.
— komiſche 46, 86, 283.
— Literatur- 249.
— Muſik- 249.
— Mythen- und Sagenſtoffen entnommen 186.
— romaniſche 71.
— romantiſche 10, 13, 103, 345.
— tragiſche 47.
— W.s erſte 31.
opéra buffa 155, 177, 284.
opéra comique 52, 155, 177.
opéra. grand 26, 46, 52, 89.
Opernform, geſchloſſene 32.
Opernproduktion nach Wagner 347.
Opernpublikum 18.
Opernſtoffe 33.
Oratorium 62, 76.
— des 17. Jahrhunderts 15.
Orcheſter 178 fg.
Orcheſter, das moderne 152.
— Verdeckung des 177, 228.
Orcheſterwerke 27.
Orcheſtration 32.
Otto, Julius 76.
Ouvertüre 27, 182.
— vergl. Wagners Werke.
— zu „Iphigenie in Aulis", Glucks 182.
Ouvertüre, franzöſiſche 74, 157.
— Leonoren- 16, 301.
— Meluſinen- 16.
— Programm- 301.
Ouvertürenform 8.

P.

Paccini 58.
Paleſtrina, „Stabat mater“ 75.
Parodie 290.
„Parſifal“, vergl. Wagners Werke.
Paſtorale, vergl. Wagners Werke.
Patronatvereine 305.
Pecht, Fr. 55, 140.
Pedro, Kaiſer Dom 243.
Peri 4, 5. 345.
Periode der inneren Anſchauung 68.
Perioden des künſtleriſchen Schaffens Wagners 69 fg., 213, 214, 241, 271. 274.
Peters-Jahrbuch 181.
Philoſophie, W.s Verhältnis zur 254 fg.
— Vedanta- 317.
Planer, Wilhelmine 53; vergl Wagner.
Polyphonie 105, 184, 297.
Porträts Wagners 246.
Preſſe, die 188.
Programmatik 161, 163, 164, 178.
Pſalmodie, kirchliche 170.
Purcell 5, 7.
Puſinelli, Anton, Dr. (Arzt) 72.

R.

Rameau 5, 15, 152, 345.
Reformationsſymphonie 16.
Regeneration 144.
Reger, Philipp 285.
Reicha, Anton 65.
Reihenfolge im Auftauchen der Wagnerſchen Werke 97.
Reinmenſchliche, das 14, 59, 70, 154, 195, 202, 205, 256, 288, 337 fg., 351.
Reiſſiger 51.
Renaiſſance 3, 4, 5, 8, 9, 15, 151, 152, 157, 170.
— Muſikdrama der 345.
— -Oper 9.
— Wagner als Künſtler der 1 fg.
Revolution, Dresden 73, 126.
— Paris, Juli- 24.
— Sachſen 119.
Rezitativ, das dramatiſche 115.
— das kirchliche 170.
— der Deutſchen 177.
— der Italiener 177.
— Glucks 177.
Recitativo accompagnato 169, 270.
— parlante 169.
— secco 169.
„Rheingold“, vergl. Wagners Werke.
Richard Wagner-Jahrbuch 58.
Richter, Jean Paul 151, 158.
„Rienzi“, vergl. Wagners Werke.
Rittertum 9.
Röckel 129, 132, 139, 196, 198, 255, 256, 257.
Romantik 9 fg., 33, 34, 35, 67, 79, 80, 84, 85, 101, 152, 157, 158, 166, 204, 249, 288, 310, 317, 318, 322, 335.
Romantik, franzöſiſche 85.
— Vorſtadien der 20.
— Weſen der 20.
Romantiker der Tonkunſt 13, 116, 218,
— — — Wagner als 9 fg., 125.
— katholiſche 21.
— -Verhängnis 317.
Roſſini 167, 348.
— „Tell“ 49.
Rouſſeau 170.
Ruge, Arnold 19.

S.

Sage 14, 20, 59, 69, 78, 79, 98, 126, 155, 195, 207.
— Helgi- 194.
— Volks- 13, 57.
Sagenlieder 9.
„Sarazenin, die“; vergl. Wagners Werke.
Scarlatti Aleſſandro 5, 61, 152, 345.
Schelling 21.
Schiller 1, 6, 15, 18, 33, 151, 154, 337, 341, 342.
— „Hymne an die Freude“ 160.
Schlegel, Brüder 14.
— Friedrich von 9, 17.
Schleiermacher 21.
Schnorr von Carolsfeld 91, 184, 278.
Schopenhauer 19, 44, 136, 139, 140 199, 200, 244, 245, 254, 256, 257 fg., 285, 317, 318, 338, 345.
— Metaphyſik der Geſchlechtsliebe 251. 258.
— Verneinung des Willens zum Leben 244, 257.
— Welt als Wille und Vorſtellung 251.
Schott, Verlagsfirma 275.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 42, 45. 48, 72 fg., 78.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, Auffassung der Rolle der Venus 88.
Schubert, Franz 31, 117, 156, 349.
Schuldramen 6
Schule, französische 25.
— italienische 25.
Schumann 16, 18, 189, 264.
— „Neue Zeitschrift für Musik" 187.
Schütz, Heinrich 4, 7.
Schweitzer 8.
Schwerin 306.
Seeber, J. 314
Semele 99.
Semper, Gottfried 193, 278.
Sequenz 264.
Sequenzensänger 158.
Shakespeare 7, 25, 37, 39, 43, 124, 154, 251.
„Sieger, die", vergl. Wagners Werke.
„Siegfried", vergl. Wagners Werke.
„Siegfried-Idyll", vgl. Wagners Werke.
Simrock 207.
Singspiel 9, 158, 173, 177.
Sologesang 174 fg.
Sonatenform, klassische 231.
Sophokles 25.
Spohr, Ludwig 13, 16, 20, 48, 72, 348.
Spontini 42, 49, 66.
— vergl. Wagner, Einfluß.
Sprachbehandlung 166.
Stil, arioser 168.
— eleganter 323.
stile énorme 227.
Stilo concitato 4.
— molle 5.
— rappresentativo 4.
— temperato 5.
Sulzer, J. G. 7, 9, 21.
Süßmayer 348.
Symbolik 15, 209.
Symphonie, vergl. Wagners Werke.
— vergl. Musik.

T.

Tabulatur 289.
„Tannhäuser"; vergl. Wagners Werke.
Tanzmusik 19, 161.
Tappert, Wilhelm 81, 187.
Textverständlichkeit 176 fg.
Theater, das Meininger 347.
Tichatscheck, (der erste „Rienzi"-Darsteller) 73.
Tieck 10, 11, 41, 79, 80.
Tragédie lyrique 47.
— — en musique 8.
Tragödie 9, 156.
— antike griechische 25, 185.
— in griechischer Art 22.
— nach dem Vorbilde Shakespeares 22.
— Shakespeares 185.
— Wagners erste 31.
Trank der Rückerinnerung 210.
— der Vergessenheit 210.
— Liebes- 210, 252.
— Todes- 14, 210, 252, 261.
Trauermusik; vergl. Wagners Werke.
„Tristan"; vergl. Wagners Werke.

U.

Übergang, Kunst des 96
Uhland 80.
Uhlig 68, 72, 206.
Universalpoesie 340.

V.

Variationentechnik 349.
Vaterlandsverein, Wagners Rede im 122.
Vegetarianer 339.
Verdi 4, 71, 88, 217, 348.
— „Falstaff" 86.
Vereinigung der Künste 9, 148 fg., 156 fg.
— der Kunst Shakespeares und Beethovens 125.
— von Wort und Ton 10, 22, 90, 116, 117, 151, 156, 158, 159, 195, 249, 271.
Veristen 348.
Vers, Sprach- 170 fg., 180.
Versi sciolti 166.
— sdruccioli 166.
Vieuxtemps 55.
Vogl, Heinrich und Therese 278.
Volksgedicht 59.
Volkslied 62, 63, 105.
Volksliedgesang 76.
Volksmelodie, rhythmische 170.
Volkssage, vergl. Sage.
Vortrag, der gesangliche 43.

W.

Wackenroder 11, 12, 17, 18.
Wagenseil, „Buch über die Meistersinger" 287.
Wagner, Adolf (W.s Bruder) 34.
— Adolf (W.s Oheim) 23.

Wagner, Cosima 279.
— Friedrich (W.s Vater) 23.
— Johanna (geb. Bertz, W.s Mutter) 23.
— Klärc (W.s Schwester) 246.
— Siegfried 279.
— Wilhelmine 245, 279; vergl. Planer.
— als Arrangeur von Opern-Potpourris 54.
— als Autodidakt 23.
— als Berufsmusiker 41.
— als Chor-Korreptitor 41.
— als Dichter 14, 153, 171.
— als Dichterkomponist 58.
— als Dirigent des Männergesangvereins 76.
— als Fortbildner 66, 118.
— als Historiker 127.
— als Kapellmeister 41, 47.
— als Komponist von Modesachen 54.
— als Komponist von Liedern 248.
— als königl. sächsischer Hofkapellmeister 71 fg.
— als Korrektor einer Verlagshandlung 54.
— als Künstler 1, 2, 3, 96, 118, 127, 131, 142, 153, 339.
— als Künstler der Renaissance 1 fg.
— als Leiter der Dresdener Liedertafel 76.
— als Mensch 96, 132 fg.
— als Menschenfreund 134, 146.
— als Musikdramatiker 36, 49, 271.
— als Musiker 1, 171.
— als Naturfreund 130, 134.
— als Opernkomponist 3.
— als Politiker 123, 127.
— als Reformator 54, 119 fg., 146.
— als Regenerator 187 fg.
— als Revolutionär 118, 119 fg., 146.
— als Romantiker 9 fg., 125.
— als Schriftsteller 29, 141 fg.
— als Sohn 133 fg.
— als Teilerscheinung im Kulturleben des 19. Jahrhunderts 345 fg.
— als Theoretiker 153 fg., 173 fg.
Wagner, Einfluß Aubers 37, 48.
— — Bellinis („Norma") 37.
— — Berlioz' 55.
— — der Franzosen und Italiener 39.
— — Feuerbachs 254.
— — fremder Meister im allgemeinen 26, 40, 144.
— — Glucks 34.
Wagner, Einfluß Glucks (Ouvertüre z „Iphigenie in Aulis") 67.
— — Grétrys 61.
— — Halévys 34, 48, 49.
— — Heinses („Ardinghello") 41.
— — Hugo Viktor 58.
— — Marschners 58.
— — Meyerbeers 58.
— — Mozarts 34.
— — der Pariser großen Oper 52.
— — der Romantiker 41.
— — Schopenhauers 254.
— — Shakespeares 185.
— — Spontinis 48.
— — der Volksmelodik 63.
— — Webers 35.
— — auf die bildende Kunst 346.
— — auf das Lied 349.
— — auf die symphonische Musik 348.
— — auf das Theater 346.
— in Berlin 42.
— in Biebrich 283.
— in Chemnitz 128.
— in Dresden 51, 61, 71 fg., 81, 123.
— in Enge bei Zürich 246.
— im Exil 73, 128 fg.
— in der französischen Schweiz 242.
— in Italien 242.
— in Königsberg 41.
— in Leipzig 276.
— in London 242.
— in Magdeburg 41, 53.
— in München 279.
— in Paris 48, 52, 54 fg., 56, 57, 62, 77, 128, 130, 139, 242, 245.
— in Paris, Conservatoire de musique 42, 54, 55, 75.
— in Paris, Orchesterkonzerte 275.
— in Paris, Théatre de la Renaissance 40, 53 fg.
— in Penzing 277, 283.
— in Riga 41, 42, 47.
— in der Schweiz 134, 276.
— in der Schweiz, Luzern 245.
— in der Schweiz, Triebschen bei Luzern 279, 283.
— in Starhemberg 138, 278.
— in Stuttgart 277.
— in Weimar 128.
— in Wien 276, 282.
— im Wiener Wald 135.
— in Würzburg 41.
— in Zürich 128, 129, 242, 255.

Wagnerbiographie 17.
Wagneriana 305.
Wagnerianer 2.
Wagneriten 2, 26, 148, 339, 342.
Wagnerliteratur 2, 3, 19, 45, 144.
Wagnervereine 307.
Wagners Arbeitslust 139.
— Charakter 132 fg.
— Einrichtung älterer, historischer Werke 73 fg.
— Formen 344.
— Gesamterscheinung 399.
— Geschwister 23.
— Konzerte 275, 276.
— Konzertreisen 306.
— Melodik 344.
— Regenerationslehre 339.
— Schreibart 132.
— Seefahrt 57.
— Stilbehandlung 336.
— Studien, klassische 23.
— Studien, theoretische 29.
— Studium des Fundamentalbasses 23.
— Privatunterricht 23.
— Temperament 137.
Wagners Schriften:
Aufsätze aus der Pariser Zeit 54.
— zur Revolutionszeit 119, 143 fg.
— zur Zeit des Exils 132.
Autobiographische Skizze 48.
„Bestimmung der Oper" 148.
„Deutsche Kunst und deutsche Politik" 127.
„Ende in Paris, ein" 133.
„Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld" 278.
„Gesammelte Schriften und Dichtungen" 307.
„Judentum in der Musik, das" 187.
„Judentum in der Musik, Aufklärungen über das 187, 188.
„Kunst und Klima" 145.
„Kunst und Revolution" 6, 124, 130, 145, 153.
„Memorandum" 119.
„Mitteilung an meine Freunde" 48, 131, 145, 281.
„Musikalische Kritik" 141.
„Oper und Drama" 12, 123, 131, 145, 146, 149, 153, 157, 158, 166, 177, 186, 182.
„Pilgerfahrt zu Beethoven, eine" 27, 53, 54.
Wagners Schriften:
„Reorganisationsentwurf für das Dresdener Hoftheater" 120.
„Über das Dichten und Komponieren" 163, 178.
„Über das Operndichten und Komponieren im besonderen" 163, 178.
„Über die Anwendung der Musik auf das Drama" 12, 163.
„Über die deutsche Oper" 24.
„Über die Ouvertüre" 74.
„Über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" 279.
„Über Schauspieler und Sänger" 44.
„Über Theaterreform" 120.
„Was ist deutsch?" 289.
„Wibelungen, die" 126.
„Zukunftsmusik" 42, 48, 148, 171, 271.
„Nationaltheater des neuen Deutschland, das" 120.
Wagners Werke:
Allegro zu einer Arie des Aubry im „Vampyr" 34.
„Bärenfamilie, die glückliche" 46.
„Feen, die" 10, 20, 33 fg., 35, 40, 45, 95, 97, 340.
Festmarsch zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Nordamerika 307.
„Fliegende Holländer, der" 9, 10, 26, 31, 50, 56, 57 fg., 83, 87, 93, 97, 110, 131, 166, 170, 190, 257, 253, 340.
— Entstehung der Dichtung 58.
— Instrumentation 67.
— Ouvertüre 67, 92.
— Vorlagen zu 57.
„Friedrich der Rotbart" 59, 78, 97, 125, 126.
„Friedrich der Große" 78.
„Götterdämmerung" 146, 174, 185, 197, 207, 208, 210, 215, 216, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 257, 228, 230, 239, 263, 296, 304, 305, 306, 329; vergl. „Siegfrieds Tod".
— erste Gestaltung 125.
— Komposition 192.
— Trauermarsch aus der 179.
„Herzog Bernhard von Weimar" 78.
„Hochzeit, die" 31 fg.

Wagners Werke:
„Hohe Braut, die“ 78.
„Huldigungsmarsch“ 307.
„Jesus von Nazareth“ 78, 125, 309.
Kaisermarsch 307.
„Kapitulation, eine“ 291.
„Liebesmahl der Apostel“ 76, 325.
„Liebesverbot“ 20, 37 fg., 53, 97.
„Lohengrin“ 10, 19, 30, 31, 34, 50, 66, 69, 70, 73, 83, 88, 96, 97 fg., 131, 143, 153, 166, 170, 187, 192, 207, 210, 212, 213, 219, 220, 250, 276, 312, 340.
— Dichtung des 281.
— Finales in 104, 105, 115.
— Instrumentation des 97, 105 fg.
— Skizze der Dichtung 97.
— Sprache im 116.
— Szenenbehandlung 107 fg., 114.
— Vollendung der Partitur 120.
— Vorspiel 101 fg., 274.
„Luther“ 78.
„Manfred“ 59.
„Meistersinger“ 10, 18, 21, 30, 32, 63, 69, 96, 99, 105, 114, 147, 148, 153, 167, 170, 174, 185, 194, 207, 215, 216, 221, 223, 235, 248, 263, 276, 280, 281 fg., 311, 329, 342.
— Charakteristik der Personen 289.
— Einleitung zum 3. Akte 306.
— erste Aufführung der 191.
— — in München 283.
— erster Entwurf der 191.
— Formen in 295 fg.
— Humor der 284, 289.
— Komik der 288, 290.
— Melodik der 300.
— Orchester 302.
— Prosaentwurf der 281.
— Tonalität der 297.
— Vollendung der Komposition der 283.
— Vorspiel der 285, 300 fg.
Ouvertüre, „Faust“- 55, 56.
— „Rule Britannia“ 27.
„Parsifal“ 10, 16, 18, 20, 25, 30, 31, 34, 37, 50, 69, 78, 97, 100, 105, 114, 134, 147, 148, 153, 154, 167, 177, 185, 215, 248, 296, 308 fg., 338, 341.
— als Werk der Ergänzung 311.
— caritas 318.
Wagners Werke:
„Parsival“ Entstehung des 308 fg.
— erste Aufführung des 191.
— erster Entwurf des 191.
— Chor 325.
— Formen 325.
— Karfreitagszauber 171, 322.
— Metrik 326.
— Mirakel 313.
— Moral 315.
— Mystik in 311.
— Namen des 316 fg.
— religiöse Übungen in 317.
— Skizze der Dichtung des 245.
— Symbolik in 311, 313.
— Vollendung des 191.
— Vorspiel 328 fg.
Pastorale 22.
„Rheingold“ 16, 174, 198, 207, 213, 215, 216, 218, 227, 228, 230, 236, 270, 305.
— Beginn der Komposition 147.
— Vollendung d. Dichtung 147, 193.
„Rienzi“ 47 fg., 69, 72, 97.
— erste Aufführung 71.
— neue Ausgabe der Partitur 50.
— Originalpartitur 52.
„Ring des Nibelungen“ 32, 61, 69, 97, 114, 126, 143, 146, 147, 148, 153, 166, 167, 174, 184, 185, 191, 192 fg., 244, 275, 284, 292, 304, 311, 314, 341.
— erste Aufführung 191.
— erster Entwurf 191.
— erste Gesamtaufführung des 306.
— Instrumentation des 227 fg.
— Komposition, Dauer der 242.
— Monologe 220 fg.
— musikalische Charakterisierung der Personen 222 fg.
— Naturschilderung im 229.
— Quellen für den Stoff des 184, 203, 207.
— Sprachbehandlung 116, 208 fg.
— Szeneneinteilung 207.
— Vorwort zur Herausgabe des 193, 277.
„Sarazenin, die“ 31.
„Sieger, die“ 100, 245, 309 fg.
„Siegfried“ 97, 126, 134, 147, 170 174, 185, 218, 219, 220, 225, 226, 228, 232, 233, 235, 237, 240, 250, 263, 296, 304.

Wagners Werke:
„Siegfried“ Feuerzauber 228.
— Komposition des 192.
— Vollendung des 146.
„Siegfried-Idyll“ 192, 279.
„Siegfrieds Tod“ 125, 146, 195 fg.
— — verschiedene Gestaltungen von 199.
— — Vollendung der Dichtung 192.
Symphonie E dur 46.
„Tannhäuser“ 10, 39, 50, 56, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 77 fg., 97, 99, 110, 131, 143, 166, 170, 194, 219, 246, 257, 275 279, 281, 282, 301, 334, 340.
— ältere Fassung des 91.
— Ausgaben der Partitur des 87.
— Entstehung des 78 fg.
— erste Aufführung des 73, 81.
— Finales in 84 fg.
— in Bayreuth 92.
— in München 92.
— Münchner Bearbeitung des 90.
— neue Fassung des 90 fg.
— Orchester des 87.
— Ouvertüre 89.
— Pariser Bearbeitung des 89 fg.
— verschiedene Schlüsse zu 81.
— Vorlagen zu 77, 79 fg.
Trauermusik zu Webers Bestattung 76.
„Tristan und Isolde“ 8, 10, 14, 30, 50, 63, 69, 70, 81, 86, 90, 92, 97, 100, 114, 146, 147, 148, 153, 167, 175, 184, 185, 191, 194, 201, 207, 215, 218, 219, 220, 221, 223, 235, 243 fg., 292, 297, 304, 308, 311, 315.
— erste Aufführungen von 191.
— erster Entwurf von 191.
— Hauptarbeit an 245.
— Instrumentation von 268 fg.
— Komposition von 192, 245, 273.
— Stilbehandlung in 250.
— Tonalität in 273.
— Vollendung der Dichtung von 147.
— Vollendung der Komposition von 285.
— Vollendung der Partitur von 275.
— Vorspiel 266, 274, 276.
Wagners Werke:
„Walküre“ 65, 147, 174, 198, 201, 204 fg., 209, 215, 218. 219, 223, 228, 229, 239, 240, 242, 250, 305.
— Vollendung der Dichtung der 147, 192.
— Vollendung der Kompositon der 147.
„Wieland der Schmied“ 129.
Wahnfried 306.
„Walküre“, vergl. Wagners Werke.
Weber 5, 8, 13, 16, 24, 25, 27, 34, 35, 36, 39, 46, 48, 61, 64, 66, 72, 79, 84, 167, 345, 348, 349.
— vergl. Wagner, Einfluß.
— „Euryanthe“ 72.
— „Freischütz“ 67, 105, 115.
— „Oberon“ 16, 67.
Webers Bestattung 76.
Weinlig, Theodor 29.
Wesendonk, Familie 246.
— Mathilde 26, 138, 172, 277, 282, 284.
— — „Der Engel“ 246.
— — „Im Treibhause“ 246, 248.
— — „Schmerzen“ 246.
— — „Stehe still“ 246.
— — „Träume“ 246, 248.
— Otto 246.
Wiedenfeld, Baron 1.
„Wieland der Schmied“, vergl. Wagners Werke.
Wille, Frau 247, 277.
Wolfram von Eschenbach 312, 315, 319, 321.
— „Parzival“ 77, 314 fg.
— „Titurel“ 77.
Wolfram-Guyot, „Parsifal“ 314.
Worttondrama 51, 63, 148.
— das reinmenschliche 153.
Wortvers. der 166.
Wunder, das 14.
Wunderbare, das 34, 101.

Z.

Zaubertrank 251.
Zeune 79.
Zeus 99.
Zuhören, über das 176.
Züricher Theater 131.
Zwiegesang 184, 185.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22222 0763

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

JUL 2 0 2012

Brigham Young University